



Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción

*TEORÍA DE LA LITERATURA
DE CIENCIA FICCIÓN*

POÉTICA Y RETÓRICA DE LO PROSPECTIVO

Fernando Ángel Moreno

Portal  *Editions*

A esa taberna de piratas
y contrabandistas espaciales de la A.C. Xatafi

A Montse, copiloto entre las estrellas

Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo
© Fernando Ángel Moreno, 2010

1º edición, julio de 2010

Prólogo: © Julián Díez, 2010

Diseño de cubierta y maquetación: Alejandro Moia
Fotografía de contraportada: © Alejandro Moia

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del “Copyright”, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o completa de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

ISBN: 978-84-937075-76

Depósito legal:

PortalEditions, S.L.
C/ Aldave 24, bajo – 01012 Vitoria
España

<http://www.portaleditions.com>
contacto@portaleditions.com

Índice

Prólogo	i
Algunas reflexiones iniciales	v
Algunas notas sobre el texto	xv
Primera parte: Desde la ciencia ficción...	
1. Un género célebre y desconocido	3
1.1. Factores sociales	3
1.1.1. La «alta literatura» y el entretenimiento: «Mentiras que respiramos a través de plata»	6
1.1.2. Carácter profético	17
1.1.3. Lo socio-económico	22
1.2. Factores críticos	23
1.2.1. El problema de fondo	24
1.2.2. Las teorías y la crítica en español	26
1.2.2.1. La crítica popular: los «comentadores».	26
1.2.2.2. La crítica profesional	34
2. Fundamentos teóricos	49
2.1. Desde la Teoría de los géneros literarios	49
2.1.1. Línea de investigación genérica	49
2.1.2. El lector ante el género	56
2.2. Definiendo «ciencia ficción»: la construcción de una forma interior del género	68
2.2.1. Herramientas teóricas	68
2.2.1.1. El pacto de ficción	68
2.2.1.2. El horizonte de expectativas	69
2.2.1.3. Las marcas de ficcionalidad	69
2.2.1.4. La tensión del pacto de ficción o su ruptura	71
2.2.1.5. Pacto de ficción y ciencia ficción	73

2.2.2. Factores de confusión entre narraciones	80	3.5.1. Los problemas de la ficcionalidad: aplicación a los problemas inherentes de los análisis sobre lo prospectivo.	181
2.2.2.1. Los géneros «no miméticos» o «proyectivos»: las literaturas fantástica y maravillosa	80	3.5.2. Sobre las teorías de los mundos posibles y lo prospectivo	192
2.2.2.2. Especificidad de la literatura de ciencia ficción	84	3.5.3. Desde la recepción	208
2.2.2.3. Diferencias con la literatura maravillosa y con la literatura fantástica	91	3.5.4. Naturaleza del pacto de ficción en lo prospectivo: los «contratos de ficción»	212
2.2.2.4. El cine de ciencia ficción	96	4. Retórica de lo prospectivo	217
2.2.2.5. Los «BEM»	99	4.1. La necesidad del estudio retórico del género	217
2.2.2.6. La novela científica	99	4.2. El mundo posible y la función de su «forma interior»: retórica de los géneros literarios	220
2.3. Definición de «ciencia ficción»	105	4.3. Retorización de la teoría de lo prospectivo	224
2.4. Conclusiones sobre la especificidad de la ciencia ficción	108	4.4. Convergencias y divergencias en lo prospectivo y la literatura fantástica: una ejemplificación	235
Interludio		Tercera parte: tipología de lo prospectivo	
Desde la ciencia ficción... ...hacia lo prospectivo	114	5. Necesidad de una tipología y propuesta tipológica	245
Segunda parte: Poética y Retórica de lo prospectivo		6. El tiempo	255
Por qué y cómo una Poética y una Retórica de lo prospectivo	126	6.1. Significado del tiempo prospectivo	255
3. Poética de lo prospectivo	131	6.2. Tipología temporal	261
3.1. Primera aproximación a los planteamientos poéticos para los géneros proyectivos	131	7. El espacio y tipología espacial	275
3.2. Entre la modernidad y la posmodernidad	144	8. Los personajes	289
3.3. Naturaleza de la relación de lo prospectivo con el mundo: el concepto de «mímesis»	150	8.1. Significado de los personajes	289
3.4. Relación de lo prospectivo con las teorías de los actos de habla	156	8.2. El Otro desde lo prospectivo	294
3.4.1. Una breve aproximación a las relaciones entre lenguaje y ficción	156	8.3. Tipología de los personajes	323
3.4.2. El funcionamiento de los actos de habla en lo prospectivo	164	Cuarta parte: Historia del género como guía de lectura	
3.4.3. Lo prospectivo como acto realizativo	165	9. Historia y referentes del género fuera de España	333
3.4.4. Los campos de referencia	173	9.1. Antecedentes	335
3.4.5. La catarsis cognitiva en lo prospectivo	177	9.2. La Edad de Oro	351
3.5. Las teorías de la ficción	181	9.3. Los años sesenta	366

9.4. La New Wave	374
9.5. Los años ochenta y noventa, y el ciberpunk	391
9.6. Desde el 2001: lo prospectivo en un mundo de ciencia ficción	401
10. El género en España	407
10.1. La ciencia ficción y lo prospectivo en España: los pioneros	409
10.2. Los bolsilibros: conociendo la ciencia ficción	413
10.3. Un paso más allá	418
10.4. La búsqueda de la literatura	421
Algunas conclusiones	439
Agradecimientos	447
Apéndices	
Tipologías	453
Glosario	457
Bibliografía	463
Bibliografía narrativa general	465
Bibliografía narrativa desglosada por géneros	
Narrativa realista	475
Narrativa fantástica	476
Narrativa maravillosa	478
Narrativa de ciencia ficción	479
Narrativa prospectiva	481
Estudios	487

Amo la ciencia ficción por su vena surrealista, su embrujo irreal, sus verdades penetrantes, su ingenio, su melancolía enmascarada, su olfato para la condenación, su altisonante hipocresía, su interés por las comodidades del hogar, su farragosa astronomía, su xenofilia, su sofisticación, su falta de clase, sus máquinas misteriosas, sus llamativos decorados y su inseguridad trágica .

(Brian Aldiss)

Prólogo

PARA LOS LECTORES sin un interés específico, puede ser sorprendente la consideración que tienen los especialistas en ciencia ficción de su propio género como problema sin resolver. Sin una definición clara, sin unas fronteras definidas, la ciencia ficción navega desde hace décadas por aguas inciertas, malgastando su potencial.

A mi juicio, la razón está en el enfrentamiento entre tres líneas de trabajo incompatibles que se pretendió artificialmente unir: por un lado la del pulp, las aventuras populares en cuyo seno nació la etiqueta “ciencia ficción” en Estados Unidos a finales de los años 20; por otro la literatura de inspiración temática científica, una suerte de divulgación novelada a la que diera forma Julio Verne; y finalmente la especulación acerca de la evolución de nuestra propia realidad a partir de la introducción de un elemento fantástico, aunque verosímil, que existía desde mucho antes que la ciencia ficción –Tomás Moro o Jonathan Swift serían ejemplos– y ésta pretendió engullir para revestirse de una pátina de prestigio. A grandes rasgos, y admitiendo por supuesto incontables variantes y mestizajes, esas tres líneas de acción podrían etiquetarse respectivamente como “space opera” o aventura espacial, ciencia ficción “dura” o novela científica, y literatura prospectiva.

Las tres intentan presentarse más o menos como la “auténtica ciencia ficción” y sus distintos partidarios andamos siempre en polémicas, pero lo cierto es que lo que conocemos –algo erróneamente– como ciencia ficción es todo eso y algo más, como es el caso de la ucronía o historia alternativa. De las tres líneas principales, ha sido la de la aventura espacial la que ha terminado por tener un papel preponderante frente al público no especializado, con consecuencias a mi juicio graves: pese a que existan algunas obras de space opera de genuino valor artístico, en realidad es un campo que tiende a la comercialización y al adocenamiento, y ha terminado por crear una imagen distorsionada y banal de la ciencia ficción en su conjunto.

Porque la así llamada ciencia ficción es, en rigor, la literatura más adecuada para reflexionar acerca de nuestro tiempo. No por el hecho de que la sociedad actual, como se ha aducido en ocasiones, esté marcada por los adelantos científicos. Sino porque, en un tiempo de vacío ideológico y desesperanza, las herramientas prospectivas deberían ser vistas como el camino más lógico –mucho más que la introspección o el experimentalismo, por decir dos opciones hoy casi imprescindibles– para que la literatura diseccione hoy nuestra sociedad, señale lo errado de algunos de nuestros caminos y medite sobre opciones alternativas.

Un buen ejemplo de que cuanto estoy diciendo no es una visión apasionada lo encontramos en un repaso a las obras más destacadas del género en distintas ramas del arte. Películas como *2001*, *Blade Runner* o *Metrópolis* se encuentran entre las más influyentes de la historia del cine; lo mismo puede decirse de libros como *1984*, *Un mundo feliz* o *Fahrenheit 451* para la literatura del siglo XX. Sin embargo, y pese a faros tan distinguidos e indiscutibles, la consideración de la ciencia ficción sigue siendo en su conjunto la de género menor, en una anomalía obvia.

Todas estas disquisiciones forman parte de los interminables y enconados debates que los lectores con un interés especial por este tipo de literatura disputamos en internet. Sin embargo, lo cierto es que ese “problema de la ciencia ficción” no es percibido por lectores comunes o desde otros ámbitos próximos a la literatura, en particular los medios de comunicación. Ello es debido en gran medida a un problema intrínseco de la cultura en España: el empleo de la erudición como arma arrojadiza, como sello de elitismo para situarse por encima del común. La identificación de un lector con uno de estos géneros populares, y aún peor si se trata de alguien con una vinculación profesional de algún tipo con la literatura, es una mancha indeleble para su prestigio.

La situación es algo distinta en otros entornos –en particular, el anglosajón y el eslavo, aunque también el catalán e incluso el iberoamericano–, y en España también viene mejorando en los últimos tiempos. En particular en el ámbito académico, cuyos profesionales parecen más seguros de sí mismos que en otras áreas en las que resulta más cómoda la simulación de cultura que su certificación. Los estudios sobre literatura fantástica comienzan a tener presencia en publicaciones universitarias, se han organizado distintos congresos y presentado sucesivas tesis doctorales. Por desgracia, no muchos de esos trabajos han llegado aún al mercado editorial; como obra de reflexión sobre la ciencia ficción originalmente escrita en castellano, sólo destacaría antes que este trabajo que tengo el placer de prologar el clásico del argentino Pablo Capanna *El sentido de la ciencia ficción*, publicado originalmente en 1966 y que ha conocido una reedición hace pocos años con el título de *Ciencia ficción. Utopía y mercado*.

El presente volumen de Fernando Ángel Moreno me consta que es fruto de años de investigación y lecturas, de reescrituras y revisiones, de reflexión y contacto directo con las personas que han contribuido a la historia de la ciencia ficción en España. Estoy demasiado curtido a estas alturas para soñar con que podría poner por sí solo en su justo lugar a la ciencia ficción en el panorama de la literatura española. Pero sí creo que supondrá un nuevo jalón en un interesante camino que emprende Moreno junto a otros expertos que están realizando aportaciones de gran valor como Alberto García-Teresa, Mariano Martín Rodríguez o Eduardo Larequi, por sólo citar a algunos. Son, al fin, estudiosos con formación filológica que vienen a llevar mucho más allá las aportaciones de diletantes más o menos afortunados como yo mismo; personalmente, siento su llegada como una grata invitación a leer, aprender y debatir.

Este libro, en sí mismo, ofrece lo necesario para contribuir a la normalización del género. Es un trabajo que contextualiza y pone en valor a la literatura de ciencia ficción, sin paternalismos enmascaradores ni prejuicios injustificados. También cuenta con reflexiones valiosas para el conocedor, puntos de vista frescos y en ocasiones heterodoxos para los convencionalismos internos. Es en parte un balance, pero igualmente una primera puerta abierta a un área fértil de estudio. Y una tentadora muestra de libros que vale la pena conocer.

Julián Díez

Algunas reflexiones iniciales

ROBOTS. NAVES ESPACIALES. Holocaustos nucleares. Viajes en el tiempo. Civilizaciones perdidas. Sistemas políticos extremos. Mutantes. Ucronías.

¡Cuántos tópicos entran en la ciencia ficción!

Aparte de la mera anécdota, ¿puede tener todo ello una fuerte relación con otros aspectos del conocimiento?

La novela posmoderna de Thomas Pynchon, los cómics de Alan Moore, los tratados sociopolíticos de Noam Chomsky, las odas pindáricas, los microrrelatos de Santiago Eximeno, la deconstrucción derridiana, los ensayos sobre fenomenología de Husserl, los libros de divulgación científica de Feynman, las novelas de Victor Hugo, las *Heroídas* de Ovidio, el *Moby Dick* de Melville, las memorias de Churchill o *La rama dorada*, de Frazer... ¿Tienen algo que ver con la ciencia ficción?

No demasiadas personas pueden responder esa pregunta correctamente y, sin embargo, todos empleamos el término «ciencia ficción». Ante esa horrorosa palabra, lo primero que piensa la mayoría de la gente es: «Luke Skywalker». Casi nadie piensa en Husserl ni en Frazer ni en Chomsky, aunque en mi opinión los tres tengan mucho más que ver con la ciencia ficción que Sir Skywalker. En realidad, *Star Wars* tiene menos que ver con la mayoría de las obras del género que dichas obras con muchas disciplinas filosóficas actuales. Esa será la principal cuestión de este libro: definir, aclarar, delimitar las obras donde aparecen tantos sucesos extraños.

Sí debo puntualizar algo: todos esos ejemplos me parecen igual de válidos como lecturas; igual de apasionantes, de cautivadores. Al fin y al cabo, no considero que exista una jerarquización a la hora de valorar los gustos de cada persona al acercarse a un libro, y mucho menos a la hora de acercarse a un libro literario.

Por eso, al comenzar mi introducción a esta *Teoría de la ciencia ficción*, lo que más me preocupa es que resulte interesante su lectura, que sea ligera, amena... Que anime a leer, a compartir esta afición que tanto disfruto. Y sé que este principio no debe constituir el objetivo de un libro científico, como en realidad pretendo que sea, a pesar de que, como tú, amable lector, he disfrutado por su contenido verdaderos «ladrillos», pese a su pedantería o su «tecnicidad».

Sin embargo, me habría encantado entregar a la sociedad un libro que satisficiera por igual tanto a científicos profesionales como a simples aficionados a la literatura. Por desgracia, dudo de haber alcanzado dicho objetivo, pues lo científico ha primado sobre lo divulgativo durante casi toda la redacción. No obstante, me parece muy pertinente advertirlo al principio de estas líneas a quienes busquen sólo un tratado académico, pues da fe de las explicaciones que he introducido sobre términos bien conocidos incluso por el teórico menos experimentado: términos como «pacto de ficción» u «horizonte de expectativas». No considero que la teoría literaria deba ser árida por causa de un lenguaje técnico incomprensible.

De todos modos, no sólo el afán divulgativo y el amor por la lectura me han impulsado a incluir dichas explicaciones, sino también dejar claro cómo entiendo estos términos y de qué manera los empleo.

Razones científicas aparte, considero además que existen pocos libros de divulgación sobre teoría de la literatura. Sí puede encontrar cualquier estudiante universitario pequeñas y sencillas aproximaciones, como la *Historia breve de la poética* (Dolezel 1990); el *Textos clásicos de la teoría de la literatura*, de Burguera (2004); la *Breve introducción a la teoría literaria* (Culler 1997); o la *Teoría de la literatura* (Aguiar e Silva 1961), pero son eso: manuales académicos más que libros de divulgación.

Quizás esta sea una de las razones por las cuales la literatura aún funciona para el lego como la física para nuestros antepasados: se basa en el conocimiento mítico. Quiero decir con esto que se levantan mitos y se desprecia la posibilidad de un conocimiento más profundo y riguroso del hecho literario. Este conocimiento ha sido bien explicado por movimientos como el formalismo ruso, la semiótica, la estética de la recepción o la

deconstrucción, por citar sólo unos ejemplos. Cuestiones como que «no existe la crítica objetiva» o que «la literatura se basa sólo en la emoción» o que «los géneros literarios no existen» o que «lo que debe buscarse al analizar un texto es la intención que el autor tenía al escribir dicho texto» o que «todo se reduce a la casi religiosa figura de la “inspiración” y el “genio”» continúan formando parte del folklore popular. Y así como existen libros de divulgación sobre historia, física o incluso meteorología o geología, y libros del tipo: «La física explicada a los niños», «Mi primer libro sobre el cuerpo humano»... También es cierto que los principios del funcionamiento de la literatura, por el contrario, continúan exhibiendo ese aire alquímico, inexplorable, acientífico y, en una palabra, «mítico», que tan flaco favor le hace.

Y no, no me parece que el absurdo de «*El Quijote* adaptado a los niños» sea el equivalente a un libro de divulgación sobre teoría de la literatura. Quizás este rechazo al estudio profundo de la literatura tenga que ver con el mismo subconsciente colectivo que nos ha convertido a los académicos literarios en seres de hablar lento, mirada perdida, con la mano siempre acariciando la barba y que vomitan constantemente citas y citas de libros como si el interlocutor debiera conocerlos pese a su evidente y censurable, ¡imperdonable, os decimos!, ignorancia. Si alguien no me cree, puede poner en la televisión cualquier programa sobre literatura que aún no haya sido cerrado por falta de audiencia. ¡¿Cómo aún nos extraña que tanta gente no lea?! ¿Por qué hay que hablar tan lento y tan solemne para charlar sobre una novela tan emocionante como *La peste*?

Por desgracia, no podía mezclar objetivos y escribir dos libros en uno, pues al final habría repicado y estado en la procesión, con las evidentes consecuencias perniciosas para mi editor, para la ciencia ficción, para soñar con volver a publicar algún día y, sobre todo, para la salud mental del lector.

En definitiva, este libro pretende ser lo que su título y su sub-título expresan: una *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y Retórica de lo prospectivo*. Sin embargo, como ya he anunciado, he ofrecido algo de divulgación –lo mínimo imprescindible para que no choque con el verdadero objetivo del libro ni con la línea científica de la colección– con el fin de que otro amante de la lectura como yo pueda disfrutarlo y de que el erudito no bostece a cada párrafo sobre asuntos archiconocidos por él.

Por otra parte, el teórico encontrará la fusión de multitud de teorías y principios –a menudo de chocante vinculación– que han requerido su

propio espacio de explicación por mi propia manera de comprensión del fenómeno literario. Un buen ejemplo es la vinculación que considero que existe entre la descripción de la «intelección», el concepto de «forma interior» de la estilística y el de «rasgo dominante» de Lázaro Carreter a partir de una explicación de Tomashevski. Se debe sin duda –lo admito– a muchos años de estudiar teoría de la literatura y de incompreensión por mi parte de que tan a menudo se hayan contemplado todas estas escuelas como departamentos estancos. ¡Ni que estuviéramos en el Neoclasicismo!

En este sentido, me adhiero a la propuesta de Pozuelo Yvancos (1988: 9) de contemplar toda la teoría de la literatura como un conjunto de conocimientos complementarios para el análisis de un único objeto: la literatura. Al fin y al cabo, en nuestra disciplina disfrutamos de la emocionante ventaja de que las nuevas escuelas no anulan las anteriores, sino que las complementan. Por eso afirmamos: «Borges influye en Dante». La deconstrucción, aunque algunos lo pretendan, no anula el estructuralismo; ni la estética de la recepción tiene por qué chocar con la hermenéutica de Gadamer. Como un niño que construye feliz su juego con las piezas de todos los juguetes que ha acumulado durante años –y pone a los indios cabalgando sobre la muralla del castillo medieval, y a la princesa robot la rescata el mosquetero– así he ido entendiendo la literatura de ciencia ficción según me fascinaban más y más escuelas teóricas. Y, al final, ¿a quién quiero más? ¿A los formalistas o a los deconstruccionistas? ¿A las teorías *queer* o la *Poética* de Aristóteles? Pues, la verdad, creo que todos aciertan a su manera y revelan aspectos importantes, ¡fundamentales!, del complejo fenómeno que es la literatura. Una y otra vez, me he encontrado leyendo a Sklovski y me he dicho: «¡Este, este ha dado con la clave!», para luego leer a Baquero Goyanes y pensar: «¡Sklovski no tenía ni idea, he aquí un acercamiento de verdad formal!» y tomar a Eco y Culler para exclamar: «¡Este es el debate; los anteriores eran sencillos apuntadores de cuestiones demasiado formales!». Y no era cierta esa división, porque hace poco volví a Sklovski y me dije: «¡Si ya todo estaba aquí contenido...!». ¿Con quién me quedo? Pues con el único que realmente lo dijo todo: cierto estagirita que se paraba con mucha tranquilidad a pensar: «¿Y por qué esto y por qué aquello?». El resto sólo intentamos profundizar en aspectos que él apuntó en sus *Poética* y *Retórica*. Me gusta pensar que, en el fondo, la historia de la teoría de la literatura no es más que una deconstrucción de esas dos obras.

De un modo muy similar, me pregunto: ¿qué género de la ciencia ficción me gusta más? ¿Quiero crítica filosófica como la de los relatos de

Stanislaw Lem, antropología lírica como la de las novelas de Ursula K. Le Guin, sociología sucia como la de Ballard o batallas espaciales como las de Iain M. Banks, por citar cuatro de mis autores favoritos?

¿Por qué tengo que elegir?

Por último, y por cerrar la reflexión personal con la que empecé estas líneas, considero que el amor a la lectura lo abarca todo y que el amor a la literatura disfruta de un espacio muy importante y que contiene tanto al niño abandonado en la selva –y criado por monos (no me digas que no es emocionante)– como la reflexión sobre el tiempo y el Yo provocada al degustar una magdalena.

El fenómeno literario funciona de manera muy similar en todos los ejemplos y si la teoría de la literatura no da cuenta de los mecanismos por los cuales nos zambullimos en la lectura de ambos tipos de relatos... Quizá –parafraseando a Einstein– deberíamos habernos hecho relojeros.

Y así llegué a donde nos encontramos en este momento. Me he esforzado por buscar los ejemplos adecuados y las palabras apropiadas. He releído al otro maestro: Quintiliano, y ahondado en la facilidad de los grandes divulgadores de diversas disciplinas. No aspiro a un nivel semejante al de ellos, pero considero que si no he llegado a lograr el perfecto equilibrio entre ciencia y divulgación, al menos que la tendencia, la búsqueda, la pretensión hayan permitido la consecución de un libro diferente y más ameno de lo que yo mismo vislumbré en un principio.

Por otra parte, chocaré con no pocos puristas que pretenderán inabarcable el estudio de la ciencia ficción, discutirán el término «prospectivo» que propondré a su debido tiempo, se rasgarán las vestiduras por mis propuestas de ejemplos y las delimitaciones del género. A todos ellos, sólo puedo expresarles mi inmenso amor por dos disciplinas que se dan la mano en este libro: la teoría de la literatura y la literatura de ciencia ficción. No ha sido, por consiguiente, mi objetivo degradar nada ni encorsetar de aquí en adelante el género. Con sinceridad, no creo que ningún teórico de la literatura moderno haya pretendido esto a través de ninguna de sus teorías. Es el nuestro un saber que se basa, como ya he comentado, en la complementariedad, jamás en la exclusión. Pues, en realidad, sólo pretendemos aportar unas herramientas que faciliten el hablar sobre literatura e invitaros con ella a dos acciones:

En primer lugar, como defendían los escritores del *New Criticism*, considero que la teoría de la literatura debería extender un poco más en el tiempo el disfrute de las obras, enriqueciéndolas, llamando la atención

sobre cuestiones que el no teórico sólo intuye o para cuya profundidad no dispone de tiempo. En mi opinión, el estudio científico de la literatura es un arma para disfrutarla más, para enriquecerla, para explotar con más argumentos –y más sólidos– ese tipo de charlas que uno tiene con los amigos, por las noches, en torno a una botella de vino, entre risas y verdades y extrapolaciones y falacias y emociones y todo tipo de ejercicios intelectuales sanos para el devenir de los días, mas perjudiciales –¿qué se le va a hacer?– para la ingenuidad y la candidez ante el mundo.

La segunda función de la teoría, en mi opinión, es la de su potencialidad –e incluso acto– de ser negada y destruida por los escritores, para así ayudar a avanzar la literatura, el lenguaje y las inquietudes sobre el mundo. Siempre he considerado labor del teórico el explicar el fenómeno literario y labor del escritor llevarle la contraria.

La historia de la literatura, como sabemos, se ha basado durante siglos en este juego de ruptura, canonización de la ruptura como tradición y nueva ruptura. No afirmaré, como Brunetière, que los géneros literarios nacen, crecen y mueren... Pero sí que no se están demasiado quietos para acertarles de lleno.

Teoría de la literatura, en fin, para explicar y para entender y para profundizar y para intentar hacer ver lo que no se ve de un simple vistazo. En fin, que haber dedicado tantos años de mi vida a estudiar un campo tenga sus consecuencias. Si me equivoco, amable lector, sé que sabrás aprovechar mis errores para encauzar mis palabras hacia algún acierto.

¿Y por qué la ciencia ficción?

Emplearé dos anécdotas para responder a esta pregunta.

Algunas de las palabras más hermosas que se han expresado fueron pronunciadas por un físico. En cierta ocasión, Carl Sagan explicando el origen del Universo metió las manos en los bolsillos –presentaba la serie de televisión *Cosmos*– y con una sonrisa nos dijo:

«Estamos hechos de polvo de estrellas.»

Podría haberlo explicado refiriéndose a los elementos que se crean en las estrellas con las reacciones nucleares o a que toda la materia de los planetas proviene de explosiones de supernovas...

Pero no, no quiso explicarlo así: «Toda la materia del Universo tiene el mismo origen».

Por el contrario, dijo: «Estamos hechos de polvo de estrellas».

¿Pero habría significado exactamente lo mismo!

¿O no?

La segunda anécdota se basa en una de esas tontas bromas de adolescentes y de aquellas absurdas discusiones de «ciencias» contra «letras».

En una ocasión le comenté a mi buen amigo Mario Castro, hoy todo un doctor en física teórica y profesor universitario, un tonto y viejo chiste contra la gente de su entorno: «¿Sabías, Mario, que para un científico las cataratas Victoria, el océano Atlántico, el rocío de la mañana sobre una hoja y una lágrima son lo mismo: H_2O ?» Y él, muy feliz por brindarle tan magnífica oportunidad para fastidiarme, respondió:

—Certo. ¿No es maravilloso?

Aunque no lo parezca, ninguna de las dos anécdotas trata sobre la ciencia. Tratan sobre una manera de mirar la realidad, sobre esa manera que llevó –según cuenta la leyenda– a exclamar a Galileo: «Y, sin embargo, mira tú, se mueve». Es la idea de que, nos guste o no, por muy relativistas que nos pongamos, por mucho que hablemos de la falsedad de nuestras percepciones, por mucho que alucinemos con los textos de Feyerabend o Lyotard en contra del pensamiento o del método científicos, lo cierto es que si nos arrojamus desde un rascacielos nos espachurramos contra el suelo. Podemos hablar de opiniones, de interpretaciones, de «las muchas realidades», pero no volamos por nosotros mismos. Es decir, la realidad queda por encima de nuestras apetencias, de nuestras emociones, de nuestros sueños y, ante todo, de nuestra necesidad de darle un sentido a la existencia.

Hay una realidad, aunque cada uno la entendamos como nos venga en gana (o como le venga en gana a nuestro subconsciente, vaya).

También comentaba Feynman que la física moderna –podemos aplicarlo a la realidad– es difícil de entender porque nos empeñamos en reducir la realidad a términos de lógica humana y que, para bien o para mal, la realidad no tiene nada que ver con eso: hay que aprender a aceptarla como es, por muy caprichosa y malcriada que nos parezca.

En fin... Existe toda una literatura, un género repleto de muchos subgéneros pequeños, enormes, raros, espectaculares, íntimos, de todo tipo; una experiencia estética que basa su funcionamiento –y el efecto que crea– en esta manera de observar la realidad.

Esa literatura es la literatura de ciencia ficción.

Las dos anécdotas que he compartido aquí me han servido durante años para entender el mundo de la ciencia, es cierto, tan parecido al de la

literatura, pero me sirven ahora ante todo para entender cómo lo científico (esa manera de mirar), lo literario y lo humano son tres facetas de una misma idea en esta extraña ciencia ficción.

Y me han servido para entender, ¿quién lo iba a decir?, la singularidad de lo poético.

Aunque en ocasiones cueste tanto comprenderlo, se trata –como toda hermosa mentira literaria, en suma– se trata, decía, de un género que pretende conocer la realidad, especular sobre ella y explicar lo fascinante y lo terrible y lo indiferente y lo empática que esta realidad se presenta, tan caprichosa siempre ella, tan tímida, tan coqueta, ante nosotros.

Como ya he apuntado, si con este libro se consiguiera aportar una buena herramienta para el desarrollo de cualquier tipo de estudio ulterior –fuera del ámbito que fuera–, ya habría cumplido su objetivo principal.

Si con él se pudiera hacer comprender que existen otras maneras de hacer literatura, de acercarse a la realidad física más burda –y a la humana– mediante lo poético, tanto esfuerzo habría sido pequeño en comparación con el resultado.

Si con estas páginas se pudiera enseñar a alguien a disfrutar de ese género tan peculiar llamado «ciencia ficción»... En fin...

Espero por tanto que al terminar el libro, amable lector, hayas obtenido respuesta para las siguientes preguntas: qué es la ciencia ficción, qué tipos existen, por qué es como es, cuáles son sus momentos, cómo funciona y qué puedes leer de ciencia ficción.

Respecto a algunos detalles que estaría bien conocer antes de empezar la lectura, insistiré ante todo en que se trata este de un libro que pretendo que sirva ante todo a investigadores, conozcan o no el género. A estas alturas del siglo XXI, todavía no se conoce apenas y los estudios más completos publicados en España tienen ya bastantes años y, por desgracia, son demasiado ambiguos o simples en sus postulados teóricos. Espero haber resuelto sobre todo esta necesidad de un aparato teórico sólido por el que conocer y comenzar a investigar el género, como también que los expertos en ciencia ficción puedan encontrar aquí nuevos caminos y herramientas para profundizar en él. Muchos no estarán de acuerdo con algunas visiones o querrán importantes o no tan importantes matices: estoy deseando leer todo lo que escriban y que me sirva para corregir ideas o para conocer mejor este género que tanto he disfrutado.

Estos expertos encontrarán sin duda acusadas ausencias en la historia del género. Ante este hecho, debo decir que no he pretendido ser exhausti-

vo, sino representar lo mejor posible la historia y características de la ciencia ficción. Alguno habría citado otros autores del ciberpunk u otra obra de Asimov o de Ballard... Seguro que tiene razón, pero ha sido enorme el número de libros con el que he trabajado –no podía ser de otro modo– y la única solución para satisfacer a todos habría sido publicar una enciclopedia en lugar de una teoría y, la verdad, teniendo la de Clute (1995) escribir otra me parecía redundante, además de muy aburrido.

Por el contrario, llamará también la atención que cite tantas obras distintas fuera del género. ¿No habría bastado con comparar todo con *La Regenta*? ¿Para qué tanta exhibición de erudición con citas aquí y allá de Joyce, Virgilio y qué sé yo? Ha habido en este sentido una intención muy consciente respecto a ello: establecer comparaciones con los otros géneros mediante el cambio frecuente de títulos, en un constante enfrentamiento entre obras de un género y de otro. Además, esto me ha permitido la separación genérica de la bibliografía final, que servirá –espero– de guía rápida a los lectores, tanto para leer como para comprender.

Por otra parte, aunque a menudo cito cuentos e incluso antologías de cuentos, las teorías aquí presentadas funcionan sobre todo con las novelas del género. Esto resulta un poco chocante cuando, durante décadas, la ciencia ficción ha respirado principalmente a través de los cuentos. Aun más: la mejor ciencia ficción española se encuentra antes en los cuentos que en las novelas. No obstante, las novelas resultan más accesibles para el lector actual –sobre todo cuando en el momento en que escribo estas líneas han cerrado casi todas las revistas de cuentos en España¹– y sirven mejor para elaborar una teoría sólida y clara sobre el género. Esta teoría puede, no obstante, observarse en los relatos cortos, pero el corpus se vuelve mucho más complejo e inabarcable sin que se alteren demasiado las pautas que constituyen la forma interior del género. Espero, de todos modos, trabajar algún día los cuentos desde su propia teoría.

En cuanto a las tipologías, al final incluyo un esquema de las que propongo. Considero que deben aumentar y complicarse con el tiempo y, ¿quién sabe?, quizás precisaran de un libro propio sobre «Los géneros de lo prospectivo» o «Temas y motivos de lo prospectivo» o algo así; considero que sería un libro bastante entretenido de escribir y de leer. También lo sería un buen libro de divulgación sobre el género, pues los que suelen

1. La última y más representativa del género en España–*Artifex*, creada por Luis García Prado y Julián Díez– pasó a formato digital: www.revistaartifex.com.

encontrarse por ahí son a menudo álbumes de fotos de autores y portadas con mínimos textos y cuatro superficialidades. Veremos...

Por último, quiero invitarte, amable lector, a leer este presente libro como te venga en gana. Es decir, he hecho un esfuerzo para que cada parte pudiera leerse de modo independiente. Para cualquier duda, siempre está el «Glosario». Así que si se vuelve muy compleja la teoría, puede uno adentrarse en las tipologías. Si las tipologías le hacen querer saber más, siempre puede retomar la teoría. Al fin y al cabo, la ciencia ficción sólo es una herramienta retórica y este libro pretende ser una vía de profundización para aquellos interesados en las obras escritas mediante esta herramienta retórica, sean cuales sean sus motivos.

La idea, una vez más, es que adoro leer y para mí la teoría y la crítica de la literatura son maneras de seguir leyendo, de que *Crónicas marcianas* no acabe ahí, en ese punto, en esa palabra, sino que pueda adentrarme más en ella, en las montañas y los valles de Marte y no tener jamás la obligación de irme de allí. Por eso, espero que este libro sea ante todo una herramienta para disfrutar un poco más otros libros.

Vale.

Algunas notas sobre el texto

EN LAS REFERENCIAS, he incluido la fecha de escritura de cada obra o, en su defecto, de publicación original. A veces estas fechas, como es lógico, son aproximadas. Llamará la atención en algunas referencias clásicas un cambio con respecto al método tradicional. Por ejemplo, en el lugar de la cita que debería figurar como «Arist., Po., 1447a», el lector encuentra: «Aristóteles, s. IV, a.C.: 31», con referencia a la página de la edición de Alianza incluida en la bibliografía final. Debido a las escasas referencias clásicas y a que son todas de obras bien conocidas, he optado por contextualizar al lector no familiarizado. Me ha parecido muy importante tener presente estos datos –incluidos los de los textos de ficción– tanto para la vigencia o contextualización de los principios teóricos en que me baso como para la contextualización de los diferentes géneros citados. Unos y otros se encuentran muy vinculados con las épocas y las sociedades. De este modo, el lector situará mejor ciertos precedentes o entenderá con mayor exactitud de qué manera va desarrollándose el género de la ciencia ficción. También me ha parecido siempre útil dejar constancia del año de

una teoría, pues a menudo resulta muy interesante contextualizarla. No obstante, el número de página de la cita refiere siempre a la edición en español cuando la ha habido, para mayor comodidad del lector que quiera localizar una referencia rápidamente. El método puede confundir en un principio, pero me ha parecido la mejor combinación entre la información cronológica y el acceso del investigador de habla española.

Es cierto que al citar la edición en español se pierde en alguna cita el discurso original –por lo general publicada en su primera edición en inglés–, pero pertenezco a esa extraña corriente teórica que opina que, durante el estudio de muchas de las instancias narrativas, la palabra no necesita de la exacta palabra y que la traidora traducción es domeñable cuando existe paráfrasis correcta².

Quizás asombre, por otra parte, la abundancia de referencias citadas, sobre todo teóricas, que en algún momento resultarán aparentemente innecesarias. De nuevo, no se trata de un alarde de erudición, que sería ridículo por todo cuanto no cito. El motivo se encuentra en que tomo ideas de muchos teóricos, pues no construyo una teoría del género desde cero, sino apoyándome en los hombros de los muchos sabios que en estos años he estudiado. También se debe a que en tal o cuál estudio existe una peculiar manera de ver lo que estoy explicando; de este modo, un investigador o un aficionado con ánimos de profundizar pueden cotejar opiniones y extraer sus propias conclusiones. No creo en una única escuela de teoría de la literatura, como ya he explicado.

Por último, sé que no les gusta a todos los lectores contemplar cómo el autor se autocita. Por consiguiente, he reducido este tipo de referencias al mínimo, aunque he dejado aquellas que considero que profundizaban de un modo en que carecía de sentido profundizar en el presente libro, pero cuyo conocimiento podrían interesar al lector respecto a un tema determinado.

Sí aclaro aquí que algunas páginas de este libro son reelaboraciones de textos publicados en otros lugares. En particular, una versión primitiva del capítulo 11 apareció en *Dicenda* bajo el título: “Notas para una historia de la ciencia ficción en España” (Moreno 2007b). Así mismo, parte del capítulo 5 es una reelaboración del artículo publicado en *Letras de Deusto* con el título: “Planteamientos retóricos de la novela de ciencia ficción”

(Moreno 2008b). También puede encontrarse un resumen de la problemática actual del género en “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción” (Moreno 2009b). El epígrafe 3.4, con algunas modificaciones, aparece como artículo en *Revista de Literatura Hispanoamericana* bajo el título: “Sobre la naturaleza de la ciencia ficción: aportaciones teóricas para su estudio” (Moreno 2009c).

En el momento en que escribo estas líneas, aún no ha aparecido el artículo: “Francotiradores en la ciencia ficción española (1980-2010)”, que por invitación del profesor David Roas saldrá publicado en breve dentro de un número especial de la revista *Ínsula*. En el epígrafe dedicado a los autores españoles del siglo XX se encuentran desarrolladas algunas de las ideas que propongo en dicho artículo. Todos estos textos han sido reelaborados para su inclusión en este libro.

2. De todos modos, para prevenir susceptibilidades, a los filólogos más puristas les invito a tachar con su propia pluma el título del libro y escribir en la cubierta: *Teoría de la literatura traducida de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo traducido*, si eso les tranquiliza.

Primera parte:

Desde la ciencia ficción

1. Un género célebre y desconocido

1.1. Factores sociales

COMENCEMOS POR ENTENDER qué es la ciencia ficción y, para ello, me parece oportuno avanzar desde las razones de su escasa aceptación social. Parecerá quizás un poco retorcido tratar primero el problema –algo así como poner la venda antes de la herida–, pero se trata de hábito de profesor: esa costumbre adquirida de llevar de manera mayéutica al alumno por lo que no es hasta que entienda casi por sí mismo lo que es. Al fin y al cabo, todos somos alumnos cuando abrimos un ensayo; e incluso cuando empezamos a leer una novela o un poema. Por otra parte, me gustaría facilitar la comprensión del género, despertar una cierta simpatía –si fuera posible– antes de profundizar en él.

Empezar por las cuestiones sociales del rechazo de todo un género a lo largo de cien años no resulta sencillo³.

El género se desconoce en la sociedad; es un hecho evidente, sin necesidad de realizar un trabajo de campo para darnos cuenta. La enorme cantidad de personas que responderían: «Tolkien», si le preguntáramos por un autor de «ciencia ficción», resulta muy elevada. No hace falta ser

3. Jameson enumera algunas de las cuestiones más criticadas (obras centradas en pura formulación, personajes poco complejos, desviación de los estilos literarios tradicionales) y llama la atención sobre estas dificultades (2005: 11).

muy incisivo para percibirlo; basta con dar clase año tras año y preguntarlo⁴. Las razones pueden ser complicadas, pues sin duda influyen múltiples factores. Sin embargo, no hace falta ser demasiado observador ni encargar encuestas a ningún instituto de estadística para percibir el rechazo que la ciencia ficción despierta en numerosas personas pertenecientes a todas las capas sociales y culturales.

Esta afirmación debe ser matizada, pues si bien en determinados círculos la ciencia ficción se encuentra desprestigiada sea cual sea el lenguaje que la desarrolle, sorprende que al éxito comercial del cine de ciencia ficción dicho rechazo apenas le afecte. Los cines se llenan semana tras semana a base de muchos hologramas azules, explosiones de gasolina y viajes vertiginosos por decorados alucinantes. En la actualidad, el cine de ciencia ficción goza de excelente salud con frecuentes éxitos de taquilla y, de vez en cuando, incluso de crítica⁵. Por el contrario, la ciencia ficción literaria ha adolecido –década tras década– de una preocupante falta de lectores.

En efecto, las editoriales españolas de ciencia ficción suelen destacar por su modestia y en raras ocasiones son capaces de competir con los grandes negocios literarios. Nacen, se mantienen durante un tiempo y desaparecen a una velocidad vertiginosa. Sus tiradas en raras ocasiones alcanzan un número importante de volúmenes. Aun más, muchos autores importantes sufren tiradas de mil volúmenes de los cuales apenas se venden unos cuantos.

Desde luego, cuando una nueva obra ha sido un éxito editorial los editores se han preocupado bastante de que no aparezca el término «ciencia ficción» por ninguna parte. Este elemento paratextual –el de no incluir el término «ciencia ficción», sino «tecnothriller», «fantasía futurista», «narrativa de anticipación», «desbordante uso de la imaginación para crear un mundo coherente que guarda no pocas similitudes con el nuestro con poco con que se pare uno a pensarlo»– tiene una notable influencia en la aceptación de las obras, en sus números de ventas e incluso en las consideraciones de los críticos, si es que se molestan en criticarlas⁶. Todavía está

por ver que aparezcan críticas serias y extensas en revistas fuera del género de obras maestras como las de Ursula K. Le Guin o Robert Silverberg o, en definitiva, casi de cualquier obra que lleve la etiqueta: «ciencia ficción».

Lo cierto es que el término «ciencia ficción» acostumbra a tener connotaciones literarias de «evasión de la realidad», «escapismo», «entretenimiento vano» o incluso «infantilismo» (Grassin 1981: 287). Hay algo de trágico en esta cuestión, sobre todo cuando los grandes aficionados saben de la inmensa amargura y de la feroz crítica social y cultural, cuando no filosófica, inherente a la mayoría de sus grandes obras: *Los desposeídos* (Le Guin 1974), *Muerto por dentro* (Silverberg 1972), *Crash* (Ballard 1973), *Campo de concentración* (Disch 1968), *La tierra permanece* (Stewart 1949), *Limbo* (B. Wolfe 1952), *Ubik* (Dick 1969), *Invernáculo* (Aldiss 1964), *Dhalgren* (Delany 1975), *Solaris* (Lem 1961a), *Flores para Algernon* (Keyes 1966), *La afirmación* (Priest 1981), por citar algunas de diferentes autores. Este es un primer factor por el cual la ciencia ficción continúa siendo una gran desconocida para la mayoría de los lectores.

Este rechazo se apoya también en una impresión de que se trata de un género efímero, por cuanto tiene de profético. ¿Y qué existe más efímero que una profecía tras cumplirse la fecha o el objetivo de su predicción? Este es un segundo factor.

Por último, nos encontramos con la «irrealidad» del género: el mayor problema con el que ha de bregar la ciencia ficción, así como su comparación con la literatura fantástica. Por cierto, como veremos, la literatura fantástica se encuentra más alejada de la ciencia ficción que el hiperrealismo decimonónico, en la mayor parte de los casos.

Trataré los dos primeros factores en esta primera parte, pues de su análisis se extraen interesantes conclusiones tanto sobre el propio género como sobre la cultura. El tercero nos lo tomaremos con más calma, pues

novela de clones: *Nunca me abandones* (Ishiguro 2005); la novela post-apocalíptica: *La carretera*, de Cormac McCarthy (2006); o ya el ejemplo desternillante de la novela de viajes en el tiempo: *La mujer del viajero del tiempo*, de Audrey Niffenegger (2003), cuya edición en bolsillo incluso mira a otro lado respecto a su propio título. Observemos un ejemplo muy divertido de eufemismo: «Nicolás Casariego urde una trama que parte de un mundo por venir para poner en tela de juicio el rumbo de nuestro presente y nos ofrece el retrato de una realidad imaginaria cuyos valores no distan demasiado de los que rigen en nuestros días» (Casariego 2005).

No hablo de obras epigonales, con algún elemento disperso de ciencia ficción, ni por supuesto de títulos de literatura fantástica como la saga de Harry Potter o la de *Canción de hielo y fuego* (Martin 1998-2004). No, me refiero a obras que parten, como principal premisa literaria, de planteamientos canónicos del género literario de la ciencia ficción. El hecho de que sus autores sean o no conscientes de las características de estas obras respecto al género no deroga su pertenencia al mismo.

4. Como trabajo de campo, no sé si resulta adecuado, pero como rutina repetida año tras año sí que resulta bastante ilustrativa.

5. Son significativos los estrenos de los últimos años, como *Wall•e*, una película muy trabajada y que, probablemente, sea recordada como uno de los grandes clásicos del género. El éxito de *Avatar*, pese a su escasa calidad como ciencia ficción, no se puede dejar de señalar. Precisamente una de las razones de su fama se debe a su identidad genérica.

6. Algunos ejemplos casi simpáticos serían la ucronía de Philip Roth: *La conjura contra América* (2004); la novela de robots de Torrente Ballester: *Quizás el viento nos lleve al infinito* (1984); la

tiene que ver con la poética y la retórica del género, y tendremos toda la segunda parte del libro para analizarlo.

1.1.1. La «alta literatura» y el entretenimiento: «Mentiras que respiramos a través de plata»

Se nos presenta ya aquí un problema incómodo. Por una parte expondré mis dudas ante la costumbre de tomar como factor de rechazo de una obra el que se trate de un «mero entretenimiento» y, por otra, defenderé que la ciencia ficción no se limita al mero entretenimiento y que puede alcanzar una considerable profundidad. Con ello, incurriré, en apariencia, en una contradicción personal: primero defenderé el valor de lo lúdico⁷ para a continuación explicar que muchas, muchas grandes obras de ciencia ficción no son mero entretenimiento. Es decir, parecerá que intento dignificar el género con aquello que de hecho estoy criticando. Esto se deberá de nuevo a la incómoda complejidad social de la cuestión: se acusa a la ciencia ficción de algo que no forma parte imprescindible de sus dominantes genéricas, si bien tampoco debería ser principio de crítica en sí mismo. Así que anticipo:

La ciencia ficción no ha sido sólo literatura de entretenimiento, sino que ha aportado numerosas obras de gran valor y profundidad intelectual y estética.

Respecto a la cuestión de que una obra deba ser muy profunda o realizar deslumbrantes críticas sobre la sociedad: es una falacia que, de manera desconcertante, aún pesa sobre la consideración de las obras literarias (Luckhurst 1991). Respecto a esta cuestión, podemos recordar que grandísimos escritores cuentan, junto a sus obras maestras, con otras de escasa profundidad filosófica o de cuestionamientos sociales evidentes, pero a menudo superficiales o defensoras del régimen ideológico predominante, que en su día buscaron entretener.

7. López Quintás (1998) ha incidido en la importancia del juego en todo texto estético. Muchos teóricos de la literatura, más actualizados que algunos contemporáneos suyos, han insistido en la vertiente lúdica de la literatura (García Galiano 2005), la han considerado como una característica del juego semiótico (Lotman 1981: 103) e incluso ha quedado establecida la fuerte vinculación entre literatura, emociones y juego (Lampis 2009) o entre juego y ficción (Henry 1996: 12-14).

En este sentido, han sido alabadas en numerosas ocasiones obras del calibre de la entretenida *El sueño de una noche de verano* (Shakespeare 1594-1596) o los panfletarios *Eneida* (Virgilio, s. I a.C.) y *Milagros de Nuestra Señora* (Berceo, S. XIII), no sólo muy entretenidos, sino que además pertenecen al más burdo aparato comercial-propagandístico, o el delirante *Libro de buen amor* (Ruiz 1343) y, en siglos más cercanos, muchas novelas de Charles Dickens o de Paul Auster, entre tantos. Que sirvan como herramienta histórica para analizar la sociedad de una época o que puedan desarrollarse complejas deconstrucciones a partir de ellas o que conlleven incluso un mensaje implícito (autorial o textual) no significa que profundicen en el ser humano y desvelen sus intrincados laberintos como un *Crimen y castigo* (Dostoyevski 1866) o un *La regenta* (“Clarín” 1884) en cuanto a psicología, ética, metafísica... Se trata de obras de un acabado formal excepcional, pero con un contenido ligero y entretenido y, eso sí, un buen conocimiento de ciertos aspectos del ser humano (a menudo no muy diferente del que se ve en *Los tres mosqueteros*, Dumas 1844). Existe toda una literatura de ciencia ficción –para algunos la más importante– en esta última línea más profunda, como iremos viendo.

Del mismo modo, existen obras fascinantes, en la *space opera* y en el *hard* de la ciencia ficción, que desarrollan hasta el límite una búsqueda de lo sublime rastreable en ejemplos como *La isla del tesoro* (Stevenson 1883) o *Estudio en escarlata* (Conan Doyle 1887)⁸.

No dudo de que exista quien vislumbre complejos interrogantes intelectuales en la *Iliada* (Homero, s. VIII a. C.) o en el ciclo artúrico o en *El perro del hortelano* (Lope de Vega 1613-1615), en las *Soledades* (1613) y el *Polifemo* de Góngora (1612), pero no son la única nota que las caracteriza, a pesar de los esfuerzos de muchos críticos por dejarlos de lado y a pesar de que hayan aumentado los estudios en esta línea. El siguiente texto de García Calvo es un ejemplo paradigmático de intento de defensa de un texto con abundancia de elementos aventureros –como es la *Iliada*–, buscando la poeticidad más allá:

Hay que reconocer que las lanzas arrojadizas y los carros de caballos y la expedición [sic] sobre Troya con sus barquitos

8. Csicsery-Ronay opina, incluso, que toda ciencia ficción busca por su propia naturaleza el encuentro con lo sublime (2008: 146-181). Pueden encontrarse varios artículos sobre lo sublime y la ciencia ficción en la antología presentada por Cornel Robu (2006). Recomendando especialmente el suyo: “A Key to Science Fiction: the Sublime” (2006: 209-229).

y sus murallas tienen muchas ventajas para hacerlo seguir cantándolo [la *Iliada*]. Por eso recomiendo a los lectores que no se distraigan ni se aburran con las series de heridas, de azcona, de flecha, de espada o de pedrusco, que los héroes vayan recibiendo en sus carnes en sus seseras y sus entrañas: escritas están una tras otra con escrúpulo y sin prisa, con precisión anatómica admirable; y eso, sin duda, será por algo. No tienen más que comparar con la manera astracta [sic] (como de juego de niños, cuando gritan «Pun, pun: caíste») con que mueren, a pistola o ametralladora o rayos ultravioletas, ya en fila o ya en amasijo, los estras [sic] de las películas de guardias y ladrones (o sea, prácticamente, todas) en que se enfrentan el Bien y el Mal (García Calvo 1995: 58-59).

Por supuesto, la manera en que están escritas «con escrúpulo y sin prisa» tantas escenas de guerra «será por algo»: la manera en que las relaciones entre esas aventuras se vinculan con las inquietudes culturales es importante y mucho más la manera en que el autor se centra en el desarrollo de estos elementos «tan poco serios».

La profundidad filosófica, psicológica o social de los poemas de Góngora o de *El perro del hortelano* son desde luego mucho menores que los de otros grandes clásicos de la literatura, incluida mucha de la ciencia ficción. ¡Y no por ello desmerecen el nombre de gran literatura! Sus cuestiones formales les otorgan una dimensión estética mayor que la de otras obras. Por ejemplo, superior a las que podría escribir yo.

Sin embargo, parece que en ciertos círculos sociales se pretende que, de acuerdo con cierta modernidad, se debe buscar sólo el predominio del intelecto y que la literatura debe enseñar. ¡Vencieron por fin el *docere* y la *res* en la lucha que tanto preocupaba a Horacio en su mensaje a los Pisones! Así que olvidaos de que la posmodernidad y la libertad literaria hayan triunfado, o al menos de que hayan triunfado tanto como para reconsiderar los planes de estudio de los adolescentes españoles, por poner un ejemplo sangrante. Me parece un ejemplo significativo de este hecho: en los planes de estudio de nuestros jóvenes se considera a menudo que hablar del *Cantar de mio cid* se entiende, se acepta —siempre que sea para explicar cómo refleja ciertos elementos de la Edad Media, es decir, como

documento histórico no literario⁹—, pero no se acepta que en clase se hable de los extraordinarios relatos de Lovecraft, de Clive Barker o de algunas estupendas novelas de Stephen King¹⁰.

Fijémonos incluso en la declaración de Jorge Luis Borges en una entrevista:

Yo tuve desde mi infancia una serie de autores favoritos, que creo que siguen siendo los mismos. Salvo que yo creía que era más honroso nombrar a otros. Pero creo que desde el principio ya fueron Wells y Stevenson y Kipling (citado en Sorrentino 1973: 27).

En esa línea de fascinación, la de las obras citadas a lo largo de estos precedentes, se mueve una gran parte de la ciencia ficción: la que ha hecho de las posibilidades de la «especulación realista» un principio desde el cual desarrollar una fábula.

Un excelente ejemplo es *Naufragio en el tiempo real* (Vinge 1986), cuyo punto de partida es la existencia de unos seres humanos que han alcanzado la tecnología suficiente para «hibernarse» (más o menos) durante miles, millones de años tras la extinción de la humanidad. Se despiertan cada cierto tiempo, analizan la situación de la Tierra y vuelven a descansar. Es decir, viajan a través del tiempo. La trama se inicia cuando una de las escasas supervivientes —por acción de un personaje— no consigue viajar en el tiempo con sus compañeros, quienes avanzan miles de años; esto

9. Cuando hace noventa años los formalistas rusos y el New Criticism ya abominaban contra esta manía de estudiar literatura en beneficio de todo lo que no sea literatura y de manera no literaria.

10. Cito novelas de terror como ejemplo de género maltratado por los «cánones» universitarios, pero que han influido en no pocos autores actuales. Insisto: el *Cantar de Mio Cid* es una obra magnífica que disfruto cada vez que vuelvo a leerla, pero cuyas exactitud histórica y profundidad social no son sus puntos fuertes, aunque existan y aunque la cuestión social sea muy importante: «El *Cantar de Mio Cid* es más fiel a la realidad histórica que la gran mayoría de los poemas épicos, pero no debemos exagerar su fidelidad» (Deyermond 1987: 22). El tema del verismo del cantar —y de la épica española— ha sido, por ejemplo, bien resumido por López Estrada (1982: 88-103; quien por cierto también acude a Aristóteles —como es natural y como haré yo en los epígrafes correspondientes— para atacar el supuesto «verismo» de la literatura: ibídem: 88). Tocar un tema, basarse en un tema, no es profundizar en él. ¿Por qué se estudia tan poco lo entretenida que puede ser? ¿por qué se insiste tanto en algo que no es verdad: su reflejo de la realidad? Pongo este ejemplo porque ha sido uno de aquellos en los que se ha apoyado con más fuerza la idea de una «literatura verista» en España. Sin embargo, siempre he considerado que cabe disfrutarlo por su pasión, su atmósfera romántica-decadente y sus «aventuras»; y que los profanos a quienes les entusiasma, les entusiasma ante todo por su «entretenimiento» sin plantearse tanto cómo era cierta sociedad de su siglo.

constituye un homicidio en esta sociedad futura, puesto que –a efectos de los que se despiertan– ella ha muerto los correspondientes miles de años antes. La trama de detectives a lo largo de tantos siglos posee una tremenda potencialidad fascinadora. Observemos cómo uno de los pasajes –en que el detective visita a una artista de millones de años de edad– parece casi un microrrelato:

Eran pinturas famosas: *La muerte en bicicleta*, *La muerte visita el parque de atracciones*... Habían sido una novedad allá por el año 2050, cuando se descubrió la longevidad, cuando la gente se dio cuenta de que, salvo por accidente o violencia, podía vivir para siempre. Repentinamente la Muerte se había convertido en un personaje anciano que se había liberado de su pesada obligación; rodaba torpemente en su primer viaje en bicicleta, con su guadaña en alto como si se tratara de una bandera. Los niños corrían a su lado, sonriendo y riendo. Will se acordaba mucho de aquellos cuadros: él también era un niño en aquella época. Pero allí, cincuenta años después de la extinción de la raza humana, parecían más macabros que bonitos (Vinge 1986: 95).

Lo lúdico, lo meramente imaginativo, lo puramente inventivo en ejemplos como el anterior despierta muchas sonrisas complacientes en no pocos críticos, pese a las defensas a ultranza de tantos escritores y teóricos¹¹. Con puramente «inventivo» me refiero al desarrollo de la imaginación, al planteamiento de una trama, a la concatenación de vicisitudes, a la presentación de atmósferas para el desarrollo de aventuras...

[«Diario de la mujer naufragada»] He de prepararme para el largo recorrido. [...] ¿Cuánto podré resistir? Sin cuidados médicos, la vida media de la gente era de unos cien años. He mantenido mi edad biológica en los veinticinco años, o sea que deben quedarme unos setenta y cinco años. Sin las bases

11. Andrés Ibáñez ha elogiado una y otra vez la ciencia ficción en las páginas de ABC Cultural (Ibáñez 2003). José María Merino no sólo defendió el género en la conferencia de clausura del I Congreso Internacional de Literatura de Literatura Fantástica y de Ciencia ficción (Merino 2009), sino que ha escrito recientemente un libro de relatos de ciencia ficción (Merino 2008). Incluso George Steiner (2001) ha alabado la importancia del género en la literatura actual, elogiándolo sobre cualquier otro género de los que se escriben hoy.

de datos no puedo estar segura, pero creo que lo de los setenta y cinco años es una aproximación mínima. Deben quedar algunos efectos residuales de mi último tratamiento médico, y todavía estoy llena de panfagos. Por otra parte, la gente vieja era frágil, ¿no es verdad? Si tengo que protegerme a mí misma y conseguir mi propia comida, esto debe ser un factor a tener en consideración (Vinge 1986: 86).

...unido a lo dispositivo: la estructura de la presentación de información mediante información escondida o repetida o polifónicamente expuesta... hasta crear un ilimitado número de estructuras (Baquero Goyanes 1995)¹². Es decir, lo inventivo –la fábula, los personajes...– y lo dispositivo –las estructuras– pueden fascinarnos tanto como lo intelectual (lo intelectual).

Y esto ocurre cuando, justo al contrario, precisamente las nobles artes visuales de los últimos setenta años se han preocupado tanto por lo lúdico en detrimento a menudo de la realización intelectual del individuo: «el arte por el arte». Durante mucho tiempo, muchos movimientos artísticos –el expresionismo, el pop-art y minimalismo...–, huyeron de la soberanía del contenido, huyeron como de la peste del principio de que el arte debe formar al ser humano y han solicitado que la única función del arte sea el propio arte: de nuevo, el célebre «el arte por el arte» que ya a nadie sorprende cuando se habla de estética visual. Como ya he apuntado, numerosos autores de pintura abstracta, de escultura, de instalaciones han distado mucho en sus obras de la crítica social¹³ y de un modo lúdico fueron planteados museos posmodernos como el PS1 de Nueva York o incluso el Pompidou de París, donde lo divertido ha podido resultar tan importante como lo profundo.

Pues bien, respecto a la crítica académica española, sin embargo, ha ocurrido a menudo lo contrario en muchos círculos intelectuales. Así,

12. «El análisis narrativo no da cuenta tanto del discurso narrativo cuanto del relato, es decir, del sumario o armazón estructural de la novela» (García Berrio 1994: 50).

13. Para una primera aproximación a los movimientos artísticos del siglo XX recomiendo el manual de Estrella de Diego: *Arte contemporáneo II* (1996). Su tono es enciclopédico e historicista. Para una reflexión más orientada a los principios estéticos y a la percepción del arte, me parece imprescindible el ya clásico libro de E.H. Gombrich: *Arte e ilusión* (1959). Citaré este último en diversos momentos por su apreciación de lo «estético», válido tanto para el arte visual como para analizar el fenómeno literario. Advierto que no considero el ludismo el único fin de la estética, pues me iría al extremo contrario.

desde la Edad Media hasta hoy se han perseguido para la literatura unos fines sociales y políticos que no siempre han estado en la base de las grandes obras, a pesar de tantos movimientos parnasianistas, vanguardistas y posmodernos en general. No estoy reclamando que el arte deba sólo entretener ni defendiendo como modelo artístico ciertos «pasapáginas» de consumo rápido de escasos aciertos narrativos o formales en general. Sólo defendiendo que la literatura que entretiene se basa en múltiples facetas, unas artísticas y otras meramente contextuales. Sólo quiero poner sobre la mesa el hecho de que a menudo se promulga que las tendencias deban ser de un bando o del otro, sin que se entienda que podemos disfrutar de todas las posibilidades de la literatura y que casi todos nos iniciamos con la magia de la novela de aventuras, de la sentimental, de la de terror o de alguna parecida.

Sin embargo, a pesar de este rechazo, convivimos con Harry Potter y con *La guerra de las galaxias*. Importantes profesores universitarios reconocen disfrutar en la intimidad con la lectura de novelas románticas o reconocen una pasión nada avergonzada por las ingenuas películas de aventuras de su juventud:

Los críticos que emplean «adulto» como término laudatorio en lugar de hacerlo en un sentido meramente descriptivo no pueden ser adultos. Estar preocupado por ser adulto, admirar lo adulto sólo porque lo es y sonrojarse ante la sospecha de ser infantil son señas de identidad de la infancia y de la adolescencia [...] Cuando yo tenía diez años, leía cuentos de hadas a escondidas. Si me hubieran descubierto, habría sentido vergüenza. Ahora que tengo cincuenta los leo sin ocultarme. Cuando me hice hombre, abandoné las chiquilladas, incluidas las del temor a comportarme como un chiquillo y el deseo de ser muy mayor (Lewis 1937-1965: 67).

Como eje de todo el problema (su importancia como motor de la discusión ya sería más discutible), se encontraría el manifiesto de Jean Paul Sartre a favor de un arte comprometido en *¿Qué es la literatura?*:

No sería concebible que ese desencadenamiento de generosidad que el escritor provoca fuese empleado en la consagración de una injusticia ni que el lector disfrutase de su liber-

tad creyendo una obra que apruebe, acepte o simplemente se abstenga de condenar el avasallamiento del hombre por el hombre (Sartre 1947: 428).

Muchas obras de ciencia ficción podrían responder a sus planteamientos «comprometidos», pero muchas otras buscan otros tipos de literatura que –tengamos la edad que tengamos– pueden fascinarnos.

Los principios estéticos de la *Nouvelle Vague*, del cine alemán de mediados de siglo, de la *Nouveau roman* francesa, las teorías marxistas –con Lukács a la cabeza (Burguera 2004: 409-428)–, el tipo de disertaciones de Foucault (1966) y de Blanchot (1955)... han postulado un tipo de arte denso, emotivo y trascendente que se enfrenta a novelas como *20.000 leguas de viaje submarino* (Verne 1870) o *El mundo perdido* (Conan Doyle 1912) o *Las minas del rey Salomón* (Rider Haggard 1885) o *Scaramouche* (Sabatini 1921), cuya función principal es el entretenimiento.

«Un arte, para ser poético, ha de ser profundo», parecen querernos decir. No obstante, algunas voces de intelectuales se han levantado contra esta consideración y han propugnado la defensa del arte de autores inigualables de la historia de la literatura, capaces de hacernos vivir historias increíbles y magníficas. Dos de ellos son C.S. Lewis (1937-1965)¹⁴ y Umberto Eco (1964). Existen muchos más (Savater 1976; Bettelheim 1975), pero he escogido estos ejemplos por tomar sólo dos argumentos entre todos ellos, que se acerquen desde líneas distintas. En primer lugar, querría comentar, desde lo más divulgativo, una defensa directa de la novela de aventuras: el caso de C.S. Lewis.

En sus ensayos, Lewis denuncia cómo ha existido toda una tradición crítica muy excluyente que se ha ocupado de explicar sólo las normas de aquellas obras –sobre todo las realistas– en las cuales la fábula o historia no representa más que un medio para alcanzar otro fin: social, psicológico, en detrimento de las virtudes literarias que dicha fábula pudiera contener en sí misma:

La fábula consigue lo que ningún teorema puede conseguir. Desde un punto de vista superficial, es posible que no sea como la vida «real», pero coloca ante nosotros una imagen de

14. Me referiré ante todo a la antología de ensayos referenciada: *De este y otros mundos*, cuya lectura recomiendo a cualquier amante de la literatura en todas sus formas, para una visión alternativa y muy válida de la misma.

lo que la realidad podría muy bien ser en cierta región más esencial (Lewis 1937-1965: 43).

Por consiguiente, defiende que debería existir una profundización crítica en esas obras cuya gran poeticidad es la propia fábula. Resalta que esta fábula debería enriquecerse con una especial ambientación, la cual además es específica e insustituible en las obras maestras de aventuras. Una de las líneas que propone –sirva como ejemplo– se basa en la indicación del funcionamiento de arquetipos de nuestra imaginación cultural (el pirata, el piel roja, el extraterrestre...) a partir de los cuales este tipo de autores construyen las ambientaciones de las fábulas. Por todo ello, Lewis no considera inferiores esta clase de obras, sino poseedoras de un diferente tipo de interés. Nos encontramos, por consiguiente –en sus antologías de ensayos–, ante tratados de teoría de la literatura para profanos; tratados que no poseen un formato académico, aunque quizás muchos especialistas deberían leerlo con mayor interés que nadie. No olvidemos que Lewis era profesor de literatura nada menos que en la universidad de Oxford y que no se trataba precisamente de un ignorante de las obras maestras literarias anteriores al siglo XX¹⁵. Toda su visión de la literatura puede ser resumida del mismo modo en que define los mitos: «Mentiras que respiramos a través de plata» (Lewis 1937-1965: 17).

Por su parte, Umberto Eco trata el problema desde la semiología cultural en un libro muy conocido, una y otra vez reeditado: *Apocalípticos e integrados* (1964). Su análisis resulta muy clarificador para el género que nos ocupa, por cuanto establece que existe una profunda división entre los nostálgicos de una élite intelectual –los apocalípticos– que no saben aceptar la democratización de la cultura con la entrada, que conlleva dicha democratización, de una serie de lenguajes y obras artísticas muy ale-

15. Quizás el argumento de autoridad sea inconsistente, especialmente en el caso de Lewis, quien no era un gran experto en literatura posmoderna. Sin embargo, la influencia de la autoridad a nivel social siempre resulta chocante en el campo del arte. En este sentido, hay una anécdota que me llamó mucho la atención en su momento. En cierta ocasión, mi pareja me comentó que un amigo suyo estaba deseando ver la película hollywoodiense *Iron Man*. A mí me extrañó muchísimo, pues sabía que este hombre era de gran cultura y que su amor por el cine se centraba en el cine clásico estadounidense y el europeo «de autor». Pregunté por tal hecho y la respuesta de mi pareja fue: «Me dijo que si tú, profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad Complutense, reivindicabas los cómics y la literatura de ciencia ficción, algo deberían tener. Está desempolvando sus viejos cómics y volviendo a disfrutarlos, así que le apetece volver a ver una película de superhéroes». Me encanta mi trabajo, pero pocas veces me ha encantado tanto como en aquel momento en que mi «autoridad» había ampliado el horizonte de expectativas de alguien de gran cultura. ¡Y sin tan siquiera cinco minutos de clase!

jadas de los principios intelectuales y estéticos promulgados por lo que ellos consideran: «la Cultura», con mayúsculas¹⁶.

En el bando contrario, según Eco, estarían todos aquellos que defienden el mero entretenimiento sin más y desprecian todo aquello que suena a reflexión intelectual o a altura estética, además de aceptar con sumisión las consignas castradoras de la sociedad de consumo y de las ideologías más capitalistas sin discusión ni cuestionamientos. Además las estructuras de estos defensores de lo popular a menudo desvirtúan los hallazgos estéticos de interesantes propuestas artísticas. Hablamos en este caso de «los integrados»¹⁷.

Comentaba yo que resulta interesante porque la ciencia ficción ha bebido de ambos sistemas: de los apocalípticos y de los integrados. La historia del género es la historia de la lucha entre ambos, aunque debemos admitir que han existido más integrados entre sus filas que apocalípticos. Los críticos y los revolucionarios de la ciencia ficción, que han sido muchos, se han caracterizado poco por el engreimiento elitista o por el desprecio hacia lo popular¹⁸. Como veremos, este ha sido uno de los fuertes del género: su tendencia a la reflexión sin descuido de lo popular.

Y –retornamos al tema que nos ocupa– ¿qué problema existe en fundir ambas líneas de la cultura?

Pues bien, la ciencia ficción ha sido una y otra vez acusada de ligereza y evasión de la realidad por esta relación con «lo entretenido». Se debe este hecho a varias décadas en que el *pulp* resultó ser, para nuestra fortuna o para nuestra desgracia, el único ejemplo de ciencia ficción española, con el permiso de las dignas excepciones como las escritas por Tomás Salvador (1959)¹⁹ o por el poeta Pedro Salinas (1951)²⁰. Tocaremos este problema

16. Nada que ver con el movimiento revolucionario que protagoniza las novelas de Iain M. Banks y que comentaré más adelante.

17. Cierta línea posmoderna de estudios culturales ha defendido lo popular teniendo o no en cuenta la división de Eco, pero sin lugar a dudas las formas artísticas características de estos «integrados» no siempre defienden el sistema o se limitan a repetir esquemas. La división se refiere más a radicalismos por parte de los receptores –sean académicos o público– que a las formas artísticas. El mejor ejemplo quizás sea el cómic. Este lenguaje estético ha sido despreciado a menudo por los «apocalípticos», cuando muchísimos ejemplos como *La casta de los metabarones* (Jodorowsky y Jiménez 1993-2003), *From Hell* (Moore y Campbell 1991-1998), *Corto Maltés* (Pratt 1967-1988) o *Watchmen* (Moore y Gibbons 1986-1987) constituyen, por ejemplo, obras artísticas de altísimo nivel estético.

18. A menudo se contempla mayor animadversión hacia estos géneros «populares» entre pseudointelectuales dedicados a la cultura general que entre verdaderos especialistas en literatura.

19. Hablaremos más adelante de su espléndida novela: *La nave* (Casado Díaz 2006), (Moreno 2007a).

20. También tendremos un espacio para su también espléndida novela de ciencia ficción: *La bomba increíble* (Moreno 2009).

en el epígrafe dedicado a la historia del género en España. Sin embargo, por no dejar con los dientes largos al lector, comentaré para quien se encuentre un poco perdido que me refiero a la época de los apodados «bolsilibros», novelillas «pulp» de héroes sobrevitaminados, de mujeres que gritan en ropa interior y de científicos con serios problemas de autoestima. A pesar de que no representan en absoluto al género de la ciencia ficción para los iniciados, estos bolsilibros sí han representado en España de manera casi absoluta el género de la ciencia ficción para los no iniciados.

Cosas de la sociedad...

Lo discutiremos más abajo, pero sí es importante comentar que estas novelas de escasa calidad literaria en casi todos los sentidos y sin reconocimiento estético por parte de la mayoría de sus propios autores y editores huían a propósito de lo filosófico y buscaban un entretenimiento bastante discutible, con excepciones, pero de evidente éxito en aquel momento.

Así que ya he realizado este panegírico acerca de que la literatura puede ser entretenida y de que existen buenas obras de ciencia ficción que pretenden ante todo entretener y por ello deben ser valoradas (Banks 1988; Wilson 2005).

Sin embargo, ahora concluyo de nuevo con la siguiente afirmación paradójica: la ciencia ficción no ha sido sólo literatura de entretenimiento, sino que ha aportado numerosas obras de gran profundidad y de grandes virtudes estéticas a la literatura. No obstante, considero crucial tener en cuenta la afirmación de Jameson, que podría ser casi estimada como una especie de declaración de intenciones de este libro:

It would be a mistake to make the 'apologia' for SF in terms of specifically 'high' literary value... SF is a sub-genre with a complex and interesting formal history of its own, and with its own dynamic, which is not that of high culture (1982:149).

Esbozaremos este tema a continuación, pero profundizaremos en él durante la segunda parte del libro.

1.1.2. Carácter profético

He aquí la segunda causa de olvido del género por parte de ciertos círculos sociales: aquellos que desdeñan el género sin conocerlo. No me extenderé demasiado en este tema, pero sí me parece muy importante dejar claras un par de ideas que considero ajenas a la ciencia ficción y que han confundido a lectores y críticos. Pues si bien podríamos discutir cuánta ciencia ficción busca entretener y cuánta profundizar, como podríamos discutir la calidad de las novelas del género, como podríamos discutir las cuestiones económicas y políticas en que surge... Lo indiscutible es que a la ciencia ficción se la ha vinculado una y otra vez con lo profético y es con seguridad lo que menos la define.

Comenzaré con una cita de Philip José Farmer, uno de los más conocidos autores de ciencia ficción:

«Si Julio Verne hubiera podido realmente ver el futuro, por ejemplo en 1966 d. C., se hubiera cagado en los calzoncillos. Y en 2166, ¡la leche!» (Farmer 1967: 90).

La ciencia ficción no predice nada.

Y, si alguna vez lo ha hecho, ha sido «casi» por casualidad. Resalto ese «casi» porque es cierto que encontramos muchos científicos en sus filas y que algunas novelas han tratado adelantos tecnológicos, con acierto, por basarse en teorías previas a la novela, desarrolladas tras su publicación. Sin embargo, pocas veces el autor pretendía «anunciar» el futuro. Se me ocurren ahora un par de ejemplos de «obras proféticas», por demostrar cómo sería una literatura cuya única función fuera la de anticipar un adelanto tecnológico: *Las fuentes del paraíso* (Clarke 1979) o *De la Tierra a la Luna* (Verne 1865).

La primera desarrolla una teoría sobre un ascensor espacial y los problemas que conllevaría su construcción. La teoría será en no mucho tiempo una práctica real, pues parece ser que el proyecto podría llegar a realizarse algún día²¹.

La novela de Verne es bastante conocida e insiste en las cuestiones físicas y matemáticas del lanzamiento de un proyectil tripulado a la Luna. Se cita a menudo la gran capacidad profética de Verne en esta novela. ¡Sin considerar

21. Para más datos, invito a visitar la web: <http://www.spaceelevator.com>

en serio sus cálculos ni su afirmación de que la Luna está habitada! Si la obra de Clarke tiene la ventaja de basarse en datos bastante fiables, la de Verne roza el ridículo en cuanto a su «poder de anticipación» se refiere.

Se trata de dos novelas que considero –reconozco el enorme juicio subjetivo de la afirmación– que fueron escritas con la intención de «profetizar» de alguna manera. Se encuentran entre las novelas menos interesantes de cada uno de los autores pues descuidan personajes, estructuras narrativas, ritmo, lenguaje... en detrimento, a lo largo de demasiados pasajes, de lo literario, sea entretenido o sea profundo, y a favor de la especulación científica. En cierta ocasión, el crítico Julián Díez escribió, no sin cierta ironía, una definición para este género: «Es la rama de la literatura fantástica verosímil en la que se antepone la búsqueda de la novedad en la temática científica a las consideraciones de carácter estético» o, concretaría yo, literatura que prefiere no ser literatura.

Eso no es la literatura de ciencia ficción, sino –quizás– la novela científica²². Por consiguiente, podemos concluir la siguiente tautología: la literatura de ciencia ficción es literatura.

Science is sf's pretext. Every quantum-info-nano-bio-cyber-astro-psycho-xeno-socio-physical infodump pumps up the illusion that sf stories are dramatizations of scientific knowledge. But even in the hardest of hard sf, sf's science is always figurative. It is an *image* of science, a poetic illusion disguising its illusionary status (Csicsery-Ronay 2008: 111).

La función de la ciencia en la literatura de ciencia ficción es poética, entendamos lo poético como lo entendamos pero nunca como «profecía científica». Sus autores plantean argumentos, personajes, estructuras, símbolos, atmósferas... Buscan la construcción de una obra artística, un conjunto de normas que se conviertan en un modelo de la realidad (Schaeffer 1999: 182-215): un mundo posible, como defenderemos más abajo²³.

Existe un magnífico ejemplo, humorístico, en un cuento de Fritz Leiber: «Intenta cambiar el pasado» (Leiber 1958b). En él, un tipo vuelve a su pasado para evitar que su mujer le pegue un tiro entre los ojos; todos los esfuerzos que realiza por cambiar el futuro son vanos, pues –afirma

Leiber– en los viajes hacia el pasado entra en funcionamiento la Ley de Conservación de la Realidad, por la cual el universo se regula a sí mismo para no entrar en paradojas:

En aquel momento empezó a aprender algo –y era un aprendizaje más bien desagradable y estremecedor– acerca de la Ley de la Conservación de la Realidad. Al universo tetradiimensional del espaciotiempo no le gusta ser cambiado, del mismo modo que no le gusta perder o ganar energía o materia. Si tiene que ser cambiado, se ajusta por sí mismo sólo lo suficiente como para aceptar ese cambio, y no más. La Conservación de la Realidad es también una especie de Ley de la Mínima Acción. No importa lo improbables que sean los acontecimientos implicados en el ajuste, en tanto que sean posibles y puedan ser utilizados para encajar en el esquema establecido (Leiber 1959-1965).

Así que en un momento dado, el tipo llega a pegarse él mismo el tiro entre los ojos porque «el universo» se plantea que es más económico –en proporciones de Realidad– que el tipo sufra una depresión –por causalidad lógica «narrativa» del personaje– que el hecho de que evite su propia muerte.

El universo, saben, opera haciendo que la gente coopere también. [...] Tenía la confusa sensación de que el universo, como un enorme animal soñoliento, sabía lo que él estaba intentando hacer, y hacía todo lo posible por frustrarlo. Esa sensación de oposición lo decidió a vencer al universo. No era el primer tipo que caía en esa sensación, por supuesto» (Leiber 1958a: 23).

A lo largo de todo el relato –y de otros que forman las *Crónicas del Gran Tiempo* (Leiber 1959-1965)–, se explica el universo y las leyes que rigen el tiempo como un sistema bastante rígido, desde una perspectiva positivista, basado en esta Ley de la Conservación de la Realidad. Pues bien, amable lector, tú y yo sabemos que tal ley no existe. Y –no conocí a Leiber, ¿qué le vamos a hacer?– me da a mí que Leiber también lo sabía y, sin embargo, no le importó lo más mínimo ni le pareció que fuera a engañar a nadie ni que, a partir de su relato, algún científico avezado fuera a empezar a investigar la

22. Tomo el término de Juan Ignacio Ferreras (1972: 24-33), no de la tradición literaria de las primeras décadas del siglo XX. Más adelante matizaré el uso que defiendo.

23. No en el sentido de Albaladejo (1991b), sino en el de Dolezel (1997).

Ley de la Conservación de la Realidad en cuanto a su naturaleza de Ley de la Mínima Acción. ¿No se habría reído Leiber si algún lector le hubiera preguntado en una convención cómo descubrió dichas leyes y qué aplicación tendrían en el futuro? Sin embargo, debió de parecerle una buena herramienta retórica para una historieta de ciencia ficción, así que la usó²⁴.

La literatura de ciencia ficción es literatura. Nada existe en el género que niegue este hecho, por lo que emplear argumentos científicos para juzgar la estética de una novela resulta, como poco, ingenuo. Las grandes obras de la ciencia ficción lo son por la construcción de un mundo que posibilita un tipo particular de catarsis, un efecto poético, como el de cualquier otra obra literaria.

A menudo se ignora este hecho. En alguna clase, por ejemplo, he escuchado afirmaciones como la siguiente: «El problema de la ciencia ficción está en que, pasado el momento al que se refiere, la obra queda obsoleta». Incluso algún estudioso lo ha afirmado por escrito, con un desconocimiento del género que solo puede hacer sonreír:

El principal fallo del género reside sin duda en lo que implica en él la palabra *ciencia*. Hijo del positivismo del siglo pasado, acarrea todavía consigo un condicionamiento «realista» que limita notablemente su vigencia. De acuerdo con éste, la fantasía técnica ha de tener en cuenta el estado presente de evolución científica a fin de que sus elaboraciones puedan considerarse posibles e incluso probables. Quienes siguen fieles esta tendencia han de verse sujetos a que su literatura envejezca rápidamente (Risco 1972: 254-255).

Es también un mito que circula con cierta facilidad entre lectores de otras literaturas y que algunos comentadores del propio género no han colaborado para erradicar. ¿Significa una lectura científica de la ciencia ficción que si ambientamos las novelas en el año 100.000 quizás se extinga la humanidad antes de que queden obsoletas? ¿Significa que 1984 (Orwell 1949) se convirtió en una mala obra a partir de 1985? ¿Dejó de importar su simbología político-social? ¿Dejó de influir la figura del «Gran Hermano» en otras novelas? ¿Y la novela 2001, una odisea espacial (Clarke 1968)? ¿Y la película (Kubrick 1968)? ¿Ya nunca podremos volver a disfrutarlas?

24. Y creo que le quedó un relato bastante simpático, por cierto.

¡No ha aparecido ningún monolito en la Luna! ¡Por favor, borren todas las copias de 2001! ¡Ya no sirven para nada!

Se ha juzgado a menudo la ciencia ficción como a ningún otro género narrativo, como si no fuera literatura, como si fuera el único género que debe juzgarse desde principios no literarios, y se ha ignorado su poeticidad. ¿Hasta qué punto resulta comprensible que, por lo general, no se juzgue la *Iliada* a partir de la imposibilidad de que una diosa intervenga en una batalla, pero sí se juzga 20.000 leguas de viaje submarino por el hecho de que hoy tenemos submarinos?

Los escritores de ciencia ficción no hablan por lo general del futuro; como Cortázar no hablaba de las civilizaciones precolombinas en «La noche boca arriba» (1956). Los escritores de ciencia ficción hablan del ser humano y hablan de las inquietudes del presente.

En efecto, una novela de ciencia ficción puede anticipar muy bien un avance tecnológico y ser muy mala literariamente. Pues bien, tendremos una buena ficcionalización científica, pero una mala novela. ¿Puede disfrutarse? Sí, pero no habría que considerar cuestiones literarias a la hora de estudiar el fenómeno estético²⁵.

En efecto, una novela de ciencia ficción puede fallar en su anticipación tecnológica y desarrollar magníficos argumentos con magnífica fuerza poética, como *Crónicas marcianas* (Bradbury 1950). Con esta novela no aprendemos mucho sobre Marte, es cierto, ¡pero qué de estudios sobre simbología y prosa lírica podemos construir y disfrutar a través de ella! ¡Qué exquisito tiempo de lectura nos proporciona!

De modo que la poeticidad del género deberemos buscarla en alguna otra parte, en factores ficcionales, en términos de catarsis, quizás.

Desde luego, en la simultaneidad de códigos que configuran un texto (Lotman 1981: 97).

Desde luego, en la manera en que sus palabras construyen mundos, «hacen cosas».

25. Existe un libro interesante para estudiar la relación entre los relatos de ciencia ficción de la *Edad de Oro* y la ciencia. Ya resulta significativo que el autor denomine el género: «ficción científica». Se trata de un análisis curioso, un poco anticuado, pero de grata lectura por sus anécdotas y su estilo desenfadado (P. Moore 1957). Llamen la atención las quejas que ya expone el autor sobre la consideración que la crítica tradicional tiene del género y denuncia cierta ceguera a la hora de valorarlo, aunque se apoya en algunos tópicos (219-222). De todos modos, no niego a nadie su derecho a disfrutar la ciencia ficción por su carácter científico. En realidad, no niego a nadie su derecho a disfrutar una obra literaria de la manera que sea. Niego los argumentos inconsistentes que desvirtúan los posibles placeres de una obra literaria.

1.1.3. Lo socio-económico

Por otro lado, nos encontramos –al enfrentarnos a un problema como el de este género– con cuestiones socio-económicas tan fundamentales que no parece coherente ignorarlas. Es decir, ¿podemos analizar la primera ciencia ficción realmente reconocida como género sin considerar la sociedad de su época y las características de sus ediciones y sistemas de trabajo? En principio, no. Observaremos cómo este tipo de publicaciones, de baja calidad editorial y literaria, adquirieron en su día una importancia muy escasa incluso para sus propios seguidores, puesto que no se consideraba siquiera la posibilidad de conservarlas. Todavía puede recordarse el sistema de adquisición mediante el continuo cambio de unas novelas por otras a la viuda de guerra de turno, o incluso (en el peor de los casos) su sustitución por otro tipo de productos del quiosco, tales como golosinas o revistas. Debido a la escasa consideración por parte de todos (público, vendedor, editor e incluso escritor) de este tipo de literatura, muy conocida por su denominación estadounidense de *pulp*²⁶, el género ha arrastrado desde entonces la carga de sus insustanciales orígenes. Y, no obstante, esto continúa ocurriendo a pesar de que hace tiempo que estos mismos cuatro factores (público, vendedor, editor y, ahora más, autor) han evolucionado junto al género y le han otorgado valor de «literatura», con todas sus letras. ¿Podríamos obviar estas cuestiones? Sí, siempre y cuando nos encontráramos con la existencia de estudios concretos sobre muy diversos temas, estudios que separen unas cuestiones de otras y den a cada una su valor correspondiente. Entonces podríamos centrarnos en ciertos aspectos teóricos del género. Por desgracia no es así.

De este modo ya podemos reconocer que el tema se caracteriza por su gran complejidad, basada sobre todo en una progresiva evolución desde este fenómeno del *pulp* hasta la ciencia ficción actual. Y, por si fuera poco, el género actual se caracteriza por una curiosa convivencia entre productos aún de ínfima calidad con verdaderos éxitos de gran calidad literaria, dentro de un mercado que combina la edición humilde del aficionado con las grandes colecciones de editoriales multinacionales.

26. Término para el fenómeno paralelo aparecido en Estados Unidos en los años '30 y '40. Debemos exceptuar aquí lo que podría ser considerado «proto-ciencia ficción» pues, a pesar –como veremos– de compartir algunos rasgos con el *pulp*, sus características socio-culturales se revelan bien distintas.

1.2. Factores críticos

ANTES DE PROFUNDIZAR en la desidia crítica que ha castigado al género, disculpemos tal cuestión mediante el recuerdo de que ya sólo los escasos y ligeros estudios científicos sobre la literatura de ciencia ficción de autores españoles acumulan, como veremos, tal cantidad de objetivos pendientes que podríamos llenar páginas y páginas sólo enumerándolos y explicando su importancia. En realidad, un análisis exhaustivo de estas características debería incluir aspectos literarios, sociales y editoriales. Sin embargo, este tipo de planteamiento resultaría también incompleto, debido al desconocimiento del género por parte de casi toda la crítica y, como consecuencia, debido a las cuestiones que deberíamos dilucidar sobre el tema antes de profundizar en cada cuestión²⁷.

Cabe mostrarse pesimista al inicio de reflexiones como esta cuando no nos encontramos ante un fenómeno catalogado, referenciado y de fondos fácilmente localizables. Y es que podría resultar imposible hoy en día conseguir, ni tan siquiera localizar, el más de un millar de *novelas de a duro* publicadas sólo en el periodo comprendido entre 1953 y 1963, por citar un ejemplo²⁸.

Por otra parte cuando escuchamos a nuestros primos hermanos, los teóricos de lo fantástico, hablar de su disciplina, nos encontramos con que ya disponen de unos patrones a los que referirse; en español, las bases están sentadas. La sistematización de David Roas –en su completa antología de artículos: *Teorías de lo fantástico* (2001) –recoge las principales teorías que vienen discutiéndose desde hace años y elabora un sistema coherente, práctico y muy pertinente, como desde su propia línea también realiza Rosalba Campra (2008)²⁹. Si uno se acerca a estas referencias, verá que

27. Las excepciones que he conseguido recoger son casi anecdóticas: Pulido Tirado 2004a y 2004b; Tirado 2004.

28. El mejor acercamiento fue el intento de divulgación del género por parte de la editorial Robel, que reúne una impresionante lista de todas aquellas novelas, además de reflexiones por parte de algunos de sus autores más significativos (VV.AA. 2002). Lo comentaré más adelante.

29. Además de las obras citadas, puede acudir a un artículo de José Miguel Sardiñas donde resume los estudios hispanoamericanos sobre el género (Sardiñas 2006).

Por otra parte, deben considerarse la manera en que la crítica española ha evitado la cuestión fantástica, pese al enorme interés existente en nuestro país por este género, como ya han demostrado David Roas y Ana Casas (2008) y José María Merino (2009). Este hecho está en contra de la impresión que ha querido imponerse a partir de Menéndez Pidal: «La escuela verista, la original española, aspiraba a una íntima aproximación entre la poesía y la verdad histórica, pues cuanto más la ficción corra dentro de los márgenes de la realidad que en otro tiempo existió, tanto más vigor y eficiencia tendrá lo imaginado» (1952: 77). No considero especialmente incorrecta esta afirmación, aunque

todos los críticos están, en general, bastante de acuerdo sobre su objeto de estudio.

No obstante, cualquier profano que se acerque a escritos críticos sobre ciencia ficción en España se sorprenderá de que muchos analistas –no teóricos– de la ciencia ficción enseguida empiezan a comentar: «bueno, nadie puede definir la ciencia ficción, en realidad ni siquiera se sabe qué obras...» o a exponer definiciones de escasísimo rigor (Pulido Tirado 2004a: 32):

Todavía no se ha encontrado una definición del género unánimemente aceptada; el aspecto proteico de la ciencia ficción, sin duda originado en la diversidad de tradiciones que en ella confluyen (a saber: el viaje fantástico, la literatura utópica, el relato filosófico o moral, la novela gótica, y la anticipación social y tecnológica), ha dificultado en gran medida la tarea, desde la primera definición [...] hasta las más recientes (Santiáñez-Tió 1995: 7).

No obstante, si nos acercamos a convenciones internacionales de ciencia ficción, leemos teorías de sus escritores o estudiamos a teóricos extranjeros... Observaremos que, en general, se tiene bastante claro qué autores son de ciencia ficción y cuáles no. Ballard, sobre todo en sus novelas, escribe ciencia ficción. Tolkien no. Cortázar no escribía ciencia ficción; Philip K. Dick, en la mayoría de su narrativa, sí. De acuerdo, Dick tiene algunas novelas de difícil clasificación³⁰.

Analicemos ahora la manera en que la crítica se ha acercado al género en España a lo largo de este siglo.

1.2.1. El problema de fondo

Toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del «modelo cultural» precedente (Eco 1964: 37-38).

me parece que el viejo maestro lo usó en términos diferentes a los que yo emplearía. Profundizaremos en las relaciones entre ficción y realidad en el epígrafe correspondiente.

30. El tema de las clasificaciones difíciles en los géneros tendrá su hueco unas páginas más adelante.

Ante todo, señalo que la cita de Eco que encabeza el epígrafe representa –qué duda cabe– una exageración en cuanto a lo que al fenómeno de la ciencia ficción se refiere: la ciencia ficción no ha supuesto ninguna «profunda crisis» en la sociedad. Pero no cabe duda de que sus características intrínsecas, así como sus características sociales han hecho que entrara en conflicto constante con la crítica académica más tradicional, por un lado; y, por otro, refleja un grave problema de la humanidad de nuestro tiempo: el concepto de posmodernidad. Y en ambos sentidos ha sido incluida la cita, aparte de que su influencia en la sociedad, como sabemos, tampoco ha sido nula.

Hecha la puntualización, se debe comenzar señalando de nuevo que, como en tantos otros fenómenos de lo inmediato, la ciencia ficción se debate entre lo popular y lo culto, con el gran inconveniente de que lo primero ha estado primando durante muchos años sobre lo segundo. Esto no deja de ser significativo, como veremos, cuando en realidad los orígenes parecían indicar una evolución dentro de la literatura más elevada. Al principio, buenos escritores como Čapek, Wells, Huxley, Orwell, Sklovski o Zamiatin³¹ parecían estar inaugurando una forma de crear literatura que debería extenderse y revolucionar desde sus nuevas perspectivas. No fue así. Como veremos, durante los años '40 y '50 apareció una saturación tan grande de obras de ínfima calidad que el género jamás llegó a recuperarse en cuanto a su prestigio social.

De todos modos, debe reconocerse que se trata de un género cuya vinculación con lo popular y con lo paraliterario continúa siendo una

31. Existe constancia de que algunos de ellos eran conscientes del género que empleaban y de las posibilidades que dicho género ofrecía: «Sklovski e Ivánov parodiaban los géneros de la novela de aventuras y ciencia-ficción [sic] triunfante de la época (como la saga de Tarzán). Su propósito era crear una novela estéticamente válida, a partir de la aplicación del esquema de este tipo de novelas de baja calidad literaria a un material nuevo factual. El resultado fue una novela con grandes dosis de ficción –su tema principal era el relato de una supuesta guerra mundial química– pero que reducía ya considerablemente los procedimientos de la puesta al desnudo y buscaba retratar paródicamente las distintas organizaciones políticas de las naciones contemporáneas» (Sanmartín Ortí 2008: 124). La idea de parodiar el género quizás no sea la adecuada, si la intención de Sklovski no era tanto la de parodiar un género como denunciar cuestiones políticas. Como curiosidad de la cita, nótese la confusión habitual –incluso en investigadores de la talla de Sanmartín, en un libro magnífico como el citado–, que asimila «ficción» con «ficción proyectiva», como si existieran dosis de ficción en las novelas. Profundizaré en esta ocasión a lo largo de la segunda parte del libro. Por lo demás, recordemos por ejemplo el singular caso del propio Zamiatin –autor de la soberbia *Nosotros*–, quien fue un investigador especializado en técnicas de ficción narrativa que tuvo sus coqueteos con el formalismo ruso y que fue perseguido por sus ideas políticas contra el régimen soviético (Sanmartín Ortí 2008: 133).

realidad asumida entre críticos y lectores. Esta cuestión –más social que literaria– ha marcado de una manera muy significativa la falta de estudios críticos de envergadura publicados en España en torno al tema. Sin embargo, dicha realidad social alberga en sí una referencia que la justifica en cierta medida: todo este fenómeno del *pulp*. Habrá que distinguir entre la cuestión del «*pulp*» y las «novelas de a duro» o «bolsilibros» –escritas para un público poco exigente por parte de unos escritores que tenían asumidas fórmulas invariables, con escasas aspiraciones estéticas, o incluso ninguna– y la ciencia ficción de inquietudes más profundas y de mayor densidad simbólica. Ambas han sido denominadas «ciencia ficción» y ambas han influido en los textos actuales de un modo o de otro. Por ello dedicaremos un amplio espacio a la diferenciación entre estos dos tipos de obras. El caso español funciona de manera paradigmática para el género.

Acudamos ahora a los tipos de crítica que ha sufrido.

1.2.2. Las teorías y la crítica en español

1.2.2.1. La crítica popular: los «comentadores»

Por ahora, debe bastar con indicar que el estado actual del género y –más importante que lo que pudiera parecer– de la crítica se encuentra muy influenciado por el hecho de que muchos de estos autores y críticos se iniciaron con la lectura de dichas novelas de extremadas limitaciones y de calidad casi insignificante. Sin embargo, las nuevas generaciones han ido creciendo con otros referentes y poco a poco el cambio se va apreciando³². Con tales ejemplos, no resulta extraño encontrar críticas positivas de libros muy discutibles por la mera comparación con otros de un nivel similar (Canalda 2001: 83); con este tipo de métodos, cualquier folleto de viajes podría parecer una obra maestra de la poeticidad.

Nos encontramos por tanto con la clásica crítica realizada desde el propio género y cerrada al propio género. Por otro lado, parece al menos que muchos de los escritores actuales no han tenido únicamente relación

con las grandes obras extranjeras, sino que han partido de estos modelos ínfimos. La calidad de sus obras llega a ser, como consecuencia, siempre mejor que los textos *pulp* en que se basan. Sin embargo, al tener, en principio, como referencia nacional sólo estas pobres bases, la evolución resulta, por tanto, lenta y autocomplaciente. Por todo ello, observaremos cómo la crítica especializada española se ha pasado años justificando una y otra vez obras mediocres, al analizarlas desde un sistema crítico contextual y no cotextual³³.

Por tanto, en cuanto a la atención dispensada por la crítica, debemos diferenciar por un lado al profesional de gran formación lingüística, literaria y estética o, al menos, de buen sentido crítico y años de bien labrada experiencia. Por otro, al aficionado salido del denominado *fándom*³⁴ que comienza escribiendo *fanzines*³⁵ con otros amigos e introduciéndose poco a poco en el mundillo de la crítica mediante la aceptación por parte de editores formados de la misma manera y, a menudo, sin apenas cultura crítica (casi ninguno de ellos ha oído hablar jamás de Genette, Frye, De Man, Bloom, Barthes o Blanchot), aunque a menudo su gusto y experiencia puedan compensar estas iniciales deficiencias. Muchos de estos comentaristas se mueven, por lo general, entre la intuición, el gusto y –demasiado a menudo– el desconocimiento de que muchas de sus dudas han sido estudiadas y superadas en docenas de libros y artículos de teoría de la literatura. Remito a una «crítica» escogida casi al azar que no incluyo por no violar derechos de autor, pero que es fácilmente accesible a partir de la referencia bibliográfica: Romo, 2005. El comentario, advierto, estropea

33. Existe un excelente y completo repaso por toda la historia de la crítica del género en España escrito por Julián Díez (2007), bastante más coherente que otras obras críticas españolas.

34. El *fándom* es un fenómeno propio de la literatura de ciencia ficción, donde tuvo su origen tal y como hoy se conoce, aunque se encuentra extendido a otros campos. Se trata de todas aquellas personas que participan en el fenómeno literario: los aficionados que escriben cartas, traducen textos, editan revistas no profesionales, organizan convenciones... Su influencia en el género es más grande de lo esperable en un primer momento, pues los autores acostumbran a formar parte del *fándom* y mantener la comunicación entre sus integrantes. Este hecho no se da solo en España; en otros países disfruta de, incluso, mayor importancia. Para un análisis de los estudios anglosajones sobre el tema, puede consultarse el artículo de Robin Anne Reid (2009). No existen estudios sobre el *fándom* español. En mi tesis doctoral (2006), realicé una pequeña semblanza, pero sería necesaria una profundización concreta.

35. Los *fanzines* eran revistas editadas por aficionados, por lo general con medios rudimentarios y escasa tirada. Algunos llegaron a ser muy populares y alcanzaron incluso distribución nacional en librerías especializadas. Hoy se encuentran casi extintos debido a las posibilidades ofrecidas por internet. Un ejemplo de adaptación del espíritu de los *fanzines* a internet sería, por ejemplo, el portal *Prospectiva* (www.literaturaprospectiva.com).

32. Pocos críticos no especializados en el género se acercan a él con buen criterio (por citar uno que sí: García Galiano 2008) y, por el contrario, editores del género como Luis García Prado, con su editorial Bibliópolis, se interesan por los ensayos más profundos y rigurosos (García-Teresa y Villarrubia 2007).

además el final al lector que no ha leído la novela. Invito al lector a acercarse a ella antes de continuar con la lectura.

Como observamos al leerla y como ocurre en muchísima crítica especializada en el género, la mayor parte del comentario se centra en un resumen de la novela con apenas unas líneas dedicadas a la cuestión literaria, la cual además se reduce casi a un apunte temático y argumental.

Podría parecer que este tipo de crítica popular tiene más de fenómeno sociológico que de fenómeno literario. Sin embargo, la sociología influye en el texto literario y, así, la influencia que dicha crítica tiene sobre los autores —muchos de ellos, a su vez, también críticos literarios en las mismas publicaciones— ha provocado en ocasiones una decepcionante tendencia del género hacia la inmovilidad estética, al no contar con un diálogo fructífero regular entre críticos preparados y escritores.

La cosa no tiene fácil solución. Ocurrió en su día con los primeros pasos de la ciencia ficción extranjera —que continúa sufriendo este hecho a menudo—, pero se revela en España como un fenómeno mucho mayor y de superación muy difícil. Al fin y al cabo, existen demasiadas personas que ejercen como «críticos» enamorados solo de la trama por sí misma y de la lectura intrascendente que exigen esa única línea literaria, y no quieren valorar otro tipo de aspectos en ningún caso. Y, quizás, no es que no están tan enamorados de la trama por sí misma como están enamorados de sí mismos. Esto se funde con una cada vez mayor obsesión española por despreciar todo lo que suene a «mayor cultura que la que el juez tiene», entendiendo por «juez» a la persona que habla. De esta visión de «la buena literatura» como un conjunto de textos de lenguaje sencillo y lectura ágil, surge el complejo de inferioridad de que los críticos, teóricos y demás expertos en literatura «quieren decirme lo que debe gustarme, pero en el fondo solo quieren ir de profundos». Si en otros campos de la literatura, tales actitudes resultan irrelevantes, la enorme influencia de estos profanos ha perjudicado demasiado el desarrollo literario del género en España, tanto en cuanto a las obras ficcionales como en el desarrollo de una crítica rigurosa. Lo que provocan estas actitudes es un rechazo hacia los intentos de profundizar seriamente en la literatura, e impide una evolución del género hacia cotas más altas. En resumen, muchos de estos comentaristas, guiados por la leyenda urbana de que los críticos y teóricos de la literatura poco saben y están desconectados del mundo han hecho un daño considerable al crecimiento del género:

El talento y criterio sólido de esos aficionados [los comentaristas u «opinadores», como se autodefine el autor del texto] no tiene nada que envidiar a la del experto tradicional (Suñer Iglesias 2007).

El autor de la cita, por ejemplo, es responsable de una de las webs más visitadas sobre ciencia ficción en español y una de las primeras referencias que encuentra alguien que quiera interesarse por el género. No dudo de la buena voluntad de quien dedica su tiempo de modo altruista a este tipo de actividades, sino que me limito a señalar los efectos nocivos que actitudes de este tipo han generado en España. O, más sangrante aún, podemos leer la opinión de uno de los comentaristas con más voz:

Háganme caso: aprovechen la oportunidad que les da ediciones Robel para coleccionar y leer esta serie única e inolvidable. Si quieren, lean y abúrranse con una novela de J. G. Ballard o equivalentes y podrán sentirse sumamente cultos e inteligentes y decir que leen esa ciencia ficción de calidad. Pero, después (o incluso antes) demuestren que son adultos y dense el gran gustazo de leer la serie de *El Orden Estelar*. Al fin y al cabo esta vida no ha de ser siempre un valle de lágrimas y también tenemos derecho a pasarlo bien. ¿No? (M. Barceló 2004: 99)³⁶.

Es significativa, por consiguiente, la ruptura tan grande que existe en ocasiones entre la crítica de gran nivel y los lectores de ciencia ficción con perniciosas consecuencias para todos.

Razones no les faltan por otro lado a los lectores para rechazar a críticos mejor formados, debido a la manera en que una y otra vez se obvia la ciencia ficción en cuantos análisis acerca de la literatura actual se van realizando hoy en día: la conocida lucha entre «apocalípticos» e «integrados» (Eco 1964, 27-47).

Por otra parte, este desencuentro ha llevado a una huida de los métodos teórico-críticos ya establecidos, lo cual —unido a la ya comentada

36. No tengo nada en contra en este pasaje de disfrutar la obra que a cada uno le guste, sino con la tendencia a considerar la literatura más «profunda» algo que ni siquiera debe ser considerado: la impresión de que quien lee a determinados escritores —por ejemplo, Ballard— lo hace solo por sentirse «sumamente culto e inteligente».

escasa formación— ha conducido a su vez a muchos de estos «comentadores» a no necesitar apenas una defensa rigurosa de sus opiniones para defenderlas. Con ello, han desembocado a menudo en una clara tendencia hacia lo impresionista y lo indiscriminadamente subjetivo. Sus juicios y análisis se basan a menudo en glosas acerca de los argumentos y en la búsqueda de pequeños hallazgos intuitivos inconexos entre sí y sin apenas comprobación respecto a la cohesión de sus «descubrimientos» ni a un análisis autocrítico sobre las conclusiones acerca de su «coherencia» (como término lingüístico-estético). Evidentemente, se debe a la impresión de que el comentador solo formula «una impresión personal», como si las impresiones personales no debieran argumentarse ni se basaran en hechos complejos. En efecto, el nivel de ingenuidad a menudo resulta inconcebible, pero real.

De este modo, tanto en las obras extranjeras que se eligen para su publicación como en los propios críticos españoles se encuentran a menudo obviedades:

La percepción humana, incluso para el mejor de nosotros, está circunscrita por nuestros sentidos y la limitación de la individualidad. Por eso, somos presa fácil de aquellos que nos decepcionarán, aquellos que usan nuestras limitaciones para hacernos creer algo diferente a la «realidad» en que «se supone» que debemos vivir (Barlow 2003: 65-66).

...descalificaciones sin pruebas, banalidades y censura a los escritores por cuestiones ajenas a lo literario:

Los invasores destruyen el cuartel general terrestre, ubicado en la superficie de la Luna, por el expeditivo método de enviar a nuestro satélite unos potentísimos reactores que provocan un incremento de la velocidad de rotación del mismo, lo que hace que la base terrestre salte despedazada por la fuerza centrífuga... Comenzamos a tropezar con una de las lagunas de la formación autodidacta de Ferraz (Canalda 2001: 178).

Por desgracia, ni siquiera les queda para defender este subjetivismo el escudo de las grandes —aunque discutibles— propuestas deconstruccionistas o las modas de la literatura comparada, pues jamás se lee opinión

alguna ni comentario siquiera superficial apoyados en este tipo de planteamientos. Es una «crítica del gusto visceral»: el impresionismo crítico en su más cruda demostración de inconsistencia e inoperancia. La debilidad de la formación de todos estos críticos se revela en los aspectos más nimios, desde sus conclusiones generales de la obra hasta el, en ocasiones, significativo desconocimiento gramatical de su propio lenguaje, pasando por la insistencia en detalles que desde un punto de vista crítico, por lo general, no serían importantes:

Enguádanos retoma aquí uno de sus dos esquemas favoritos a la hora de describir extraterrestres, los insectos gigantes, siendo otro el de las plantas móviles e inteligentes (Canalda 2001: 43).

La mayoría de este tipo de críticas quedan relacionadas con aquellos parámetros que cualquier lector podría hacer: lógica causal y originalidad del argumento (esto último siempre respecto al propio género o a otros afines, por supuesto), ritmo (sin la menor sustentación lingüística o de análisis de instancias narrativas para ello; quedando reducido por tanto a menudo a: ligero/lento, entretenido/aburrido...), sencillez léxica y sintáctica (definitivamente suelen ser amigos de un lenguaje directo, poco complicado y de la menor densidad connotativa posible) y, lo que resulta enormemente paradójico en una literatura que escapa del realismo tradicional, la validez de las teorías científicas propuestas por los autores:

Con esta obra, número 28 de la colección, comienza una nueva serie de cuatro novelas completamente independiente de la anterior, la cual resulta ser bastante superior en calidad a su antecesora y a las primeras novelas independientes, más dinámica y coherente y menos farragosa y aburrida que estas.

Esto es positivo, por supuesto, como asimismo lo es la consecución de ciertos logros nada despreciables tales como la aceptable descripción de las numerosas batallas siderales, punto este en el que en algunos momentos llega a ponerse a la altura del propio Enguádanos. Asimismo la narración está en general bastante bien llevada y tiene incluso ciertos elementos de originalidad nada despreciables.

Sin embargo, y a pesar de todas estas mejoras, Arizmendi sigue abusando de los tópicos, mientras sus errores científicos resultan más disculpables dado que no suelen resultar de mayor calibre que los de otros escritores (Canalda 2001: 102)³⁷.

Sin embargo, por fortuna, no han sido pocas las críticas, incluso desde el propio género, hacia este tipo de acercamiento, como las de una de sus mejores autoras:

Por mucho que la ciencia ficción sea literatura de ideas, y por mucho que yo sepa pensar, mi vigor como escritora no puede ser puramente intelectual: ha de ser por igual o incluso esencialmente emocional y estético. La ciencia ficción es un género artístico. El intelecto, en la obra de los dos autores que admiro, se encuentra al servicio de la labor que efectúa el escritor para sentir con sinceridad y crear algo hermoso. Gran parte de las críticas de la ciencia ficción se limitan a lo intelectual e ideológico: se extienden «sobre las ideas de Le Guin», sobre esto o aquello, pero dejan de lado lo que, a mi entender, es tan esencial en los libros como las relaciones entre los personajes: la forma, la estructura y el ritmo de la narrativa; en definitiva el lenguaje... Las novelas se componen de palabras, y las palabras son más que meros vehículos de ideas. Tenemos algunos críticos amantes de la ficción, pero nos hacen falta más (Le Guin 1989: 40).

Dado el contexto, puede sorprender quizás al lector que hayan podido desarrollarse algunas obras de calidad en un caldo de cultivo tan pobre o que a lo largo de estas páginas continúe defendiendo no sólo a personalidades concretas de estos círculos, sino incluso la potencial riqueza de todo el «fándom» en conjunto. Sin embargo, da la sensación de que la formación de

los autores y críticos extranjeros ha sido en general mejor y mayor en los últimos años, y su influencia en la ciencia ficción española ha representado sin duda la base principal de su madurez como género, la cual comienza a verse a partir de la «Generación de los noventa»³⁸. Por citar un ejemplo, podemos apreciar cómo, por muchos defectos que tenga un autor tan popular como Asimov, su cultura ha influido satisfactoriamente incluso en los argumentos de sus obras y, sobre todo, en las ideas iniciales de muchas de ellas; esto, por supuesto, sin hablar de generaciones de mejor formación como han sido las de posteriores autores norteamericanos e ingleses de los años 60 y 70: Le Guin, Dick, Delany, Ballard, Disch..., ya no surgidos de las ciencias, sino del propio campo de la literatura. Todos estos argumentos, propuestas y, por supuesto, logros tan notables en obras como *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969), *Muerto por dentro* (Silverberg 1972) o *Crash* (Ballard 1973) —no sólo magníficas novelas de ciencia ficción, sino de la «Literatura», con mayúscula— han dejado su poso en los autores españoles e incluso en los críticos, solventando a menudo las importantes deficiencias iniciales. También el bagaje cultural mucho más alto que demuestra la ya mencionada «Generación de los noventa» ha enriquecido, en los últimos tiempos y de manera considerable, la calidad de las obras y de las críticas.

Por terminar de centrar esta crítica popular de los comentadores, se debe apuntar que todos estos críticos han venido desarrollando sus comentarios en revistas especializadas —e incluso sitios web— como han sido *Gigamesh* (con, en ocasiones, gran fortuna) o *Solaris* (con fortuna dependiente de la dirección de la revista). No pocas veces se ha visto en estas publicaciones cómo algunos de estos críticos han gozado de una gran intuición, larga experiencia o incluso de extensa cultura lectora, lo cual los salva de la quema, e incluso les permite brillantes análisis que nada tienen que

38. Esta generación estaría compuesta por los escritores, críticos y editores que se formaron en *fanzines* y terminarían profesionalizando el género. Exigieron una mayor calidad literaria —aunque en la actualidad algunos reclamen la vuelta al *pulp*— y dignificaron la literatura de ciencia ficción en España. Consiguieron obras muy correctas —a menudo incluso destacables— y a ellos se les debe una mayor consideración de la ciencia ficción en nuestro país. Les dedico una breve reflexión historiográfica en otro capítulo. Por ahora, me gustaría indicar sus nombres, independientemente de sus logros: Juan Miguel Aguilera, León Arsenal, Elia Barceló, César Mallorquí, Rafael Marín, Rodolfo Martínez, Javier Negrete y Eduardo Vaquerizo (escritores); Julián Díez, Juanma Santiago y Santiago L. Moreno (críticos); Alejo Cuervo y Luis García Prado (editores). A ellos habría que añadirles la actual generación (de ficción proyectiva en general), con los escritores Víctor Conde, José Antonio Cotrina, Santiago Eximeno, David Jasso, Daniel Mares y Marc Rodríguez Soto; los críticos: Alberto García-Teresa, Ignacio Illarregui y Eduardo Larequi; los editores: Gabriella Campbell, Víctor Miguel Gallardo y Raúl González.

37. Sí debo reconocer, ya que tomo tantas citas de José Luis Canalda, el valor de su asombroso y útil trabajo de investigación en esta obra y que realiza el enorme esfuerzo de comentar cuanto le permite el espacio docenas de novelas. Por si fuera poco, ha sido para mí una herramienta imprescindible para entender cierto momento del género, así como las características de los bolsilibros. Mis críticas van dirigidas al análisis literario en sí mismo, campo en el que no ha existido tradición en el *fándom* español durante años. Tampoco me parece recriminable desde el punto del vista del gusto personal que un determinado crítico sienta afinidad por obras «científicamente verosímiles» que por obras muy estéticas.

envidiar a los de una crítica más canónica; por desgracia otros, sencillamente, critican como quien comenta un libro en una reunión de amigos.

Cabe la disculpa, todo hay que decirlo, de que no ha ayudado en absoluto la costumbre de ciertas revistas de obligar a sus críticos a puntuar del uno al diez las obras como si se trataran de básicas respuestas para un test de conocimiento y no de complejas construcciones estéticas, incluso en el peor y más paraliterario de los casos. Por estas razones, a menudo algunas reseñas se han convertido más en la justificación de una nota que en un análisis real de la obra. Todo esto no hace sino colaborar aún más en el hundimiento del género dentro de los abismos de la mediocridad. Como poco.

Contemplados de este modo, puede dar la impresión de que he desvirtuado a estos «comentadores». Pues, aunque suene ahora contradictorio tras hablar de «hundir en la mediocridad» en cuanto a lo literario-estético, no es una impresión negativa la que considero que debe tenerse de ellos personalmente ni de sus textos ni de su trabajo como esfuerzo. Invito al lector a entender sus objetivos, que se centraban a menudo en llenar el espacio que deja vacante la crítica académica. No había más. Este objetivo lo llevaron a cabo desde sus conocimientos y desde sus lecturas, a menudo envidiables, extensas y pormenorizadas. Resultan trabajadores incansables y tampoco carecen de ingenio y de impresiones interesantes, además de escribir por lo general de forma amena y accesible. Estoy seguro de que sin ellos la ciencia ficción habría salido mucho más perjudicada e incluso sería injusto no reconocer mi deuda con estudios criticados aquí desde lo teórico, como el de Canalda –valiosísimo como recogida de datos–, pero sin los cuales no habría sido posible una gran parte de mi investigación. Mis críticas hacia ellos parten de lo teórico-literario, insisto, o incluso de la influencia que han tenido. Deseo que quede patente mi agradecimiento, por consiguiente, a su existencia, a su incomparable y envidiable trabajo. Del mismo modo, les invito a mejorar sus críticas y a huir de la autocomplacencia.

1.2.2.2. La crítica profesional

Tenemos por otro lado la existencia de una crítica mucho más culta pero que, sin embargo, ha pasado quizás más desapercibida. Me refiero a las apariciones en España de monografías aportadas por críticos de cierto

nombre, como podrían ser Kingsley Amis (1961), Sam Ludwall (1971), Juan Ignacio Ferreras (1972), Darko Suvin (1979), Robert Scholes y Eric Rabkin (1977) o Pablo Capanna (1992) entre otros³⁹. De los citados, excepto los trabajos de Ferreras y Capanna, más alguno menor, el resto son traducciones; la mayor parte de ellas, ya bastante anticuadas. Un comentario pormenorizado de cada uno de estos trabajos críticos resultaría sin duda interesante, pero no extraeríamos datos más relevantes que los analizables de las fuentes que citaré. Por ello, me limitaré a un recorrido general por las propuestas más significativas, así como por los errores más comunes y, por supuesto, sus logros. Para obtener una breve semblanza de casi todos los estudios existentes en español, remito al lector al número once de la revista *Gigamesh*, donde Julián Díez (1997) hace un repaso fugaz, pero muy interesante y completo, de cada uno de estos libros, así como de algunos de crítica popular. Pese a ciertos comentarios discutibles desde un punto de vista teórico de la literatura, alguno de ellos ya citado más arriba al hablar de la crítica no académica, es un magnífico ejercicio de lectura y reflexión, así como una herramienta utilísima para un primer acercamiento a este tipo de estudios.

No obstante, espero, todas las monografías críticas existentes en español quedan referenciadas en la bibliografía.

Otro interesante repaso a la situación la realiza Genara Pulido Tirado (2004a) en un artículo donde comenta algunos de estos libros de un modo más académico que Díez. Pulido no demuestra el conocimiento del género de Díez ni cita tantos trabajos como él, aunque sí es interesante en cuanto que relaciona desde un criterio erudito los diferentes estudios con algunos enfoques teóricos literarios imprescindibles. Es una lástima que el esfuerzo de Pulido –prácticamente un resumen, un breve estado de la cuestión– no llevara a la autora a desarrollar una teoría más compleja y profunda, a proponer de verdad una teoría del género.

Respecto a muchos de estos estudios, cabe criticar en primer lugar una tendencia común a desarrollar apologías del género: defensas a ultranza

39. Uno de los primeros textos teóricos traducidos que profundizan en la ciencia ficción ya con conciencia de género fue escrito por Raymond Willams (1956). Para una completa bibliografía de estudios teóricos en inglés, puede consultarse la facilitada por *Science Fiction Studies* (VV.AA. 2009a). También existe un creciente interés en nuestro país por la teoría de la ciencia ficción en Francia (Abella 2009), pero se echan de menos el conocimiento de importantes estudios teóricos como los realizados en otros países; por ejemplo, de Rumanía, con una larga y culta tradición teórica del género a la cual intento acceder por mediación de mi colega, filólogo romanista también experto en el género, Mariano Martín y que exigen una pronta traducción.

que saquen este fenómeno literario de su desconocimiento por parte del gran público. Al fin y al cabo, como vamos viendo, el problema del desconocimiento del género influye todavía en cada estudio que se realiza al respecto. Por ello, a menudo, los investigadores se obsesionan por encontrar –sin demasiadas razones de peso– referentes históricos «honorable» que resalten la idea de que ya escribían ciencia ficción los grandes autores de la Antigüedad (Suvin 1979: 120-357). ¡Como si *Muero por dentro* fuera mejor novela solo porque Luciano de Samosata escribiera ya ciencia ficción! Por diferentes motivos, a menudo esta línea de investigación más que exaltar el género, lo rebaja, pues no da cuenta de su característica primordial, la de tratarse de un fenómeno que surge con la cumbre de la modernidad, pero que sufre fuertes influencias posmodernas tanto en la configuración de su naturaleza como en su desarrollo, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX:

For many cultural critics, SF has become the pre-eminent literary genre of the postmodern era, since it alone seems capable of understanding the rapid technological and cultural changes occurring in late capitalist, postindustrial society (Sparler 1992: 625).

Más adelante ahondaré en esta cuestión.

Por otro lado, dejando aparte las características intrínsecas del género, cada vez que se cita un ejemplo de ciencia ficción anterior al siglo XX, no puede más que despertar desconfianza. Todos estos ejemplos casi siempre resultan forzados por cuatro razones.

En primer lugar, no parece convincente pensar que autores como Tomás Moro o Cyrano de Bergerac tuvieran «conciencia de género», ni siquiera inconsciente, de ciencia ficción ni de nada similar de una manera tal que queden vinculados con unos escasos ejemplos desperdigados por muy diferentes países. Podrían servir como antecedentes o como primeras obras, pero existen más razones para no considerarlas tampoco así. Evidentemente, no ayuda la distancia temporal entre las obras propuestas –en muchos casos realmente escandalosa–, como la igualación entre la *República* de Platón y los libros de aventuras de Cyrano (Bergerac 1657-1662), planteadas como obras de un mismo género. Y, por cierto, la escasa referencia sobre la influencia de dichas obras entre sí niega cualquier posibilidad de existencia de un género de la ciencia ficción a través de los siglos

(García Berrio 1994: 115-117). Es cierto que ha habido ciertos usos de la proyección intelectual hacia otras realidades en diversas épocas, como es el caso de la sátiras menipeas, caracterizadas también por esa intelectualidad propia de lo prospectivo (Beltrán Almería 2002: 263-265), pero su influencia en el género es prácticamente nula o al menos escasa durante las edades de oro o en los fuertes movimientos posteriores, excepto si se considera por cierta mediación de obras como *Los viajes de Gulliver* (Swift 1726) o *Erewhon* (Butler 1872).

La segunda razón explica este hecho, pues la fundamentación de la ciencia ficción en verosimilitudes empíricas defendida por algunos críticos resulta absurda en la mayor parte de los ejemplos propuestos. No existe ninguna base empírica (ni siquiera para su propio tiempo) a partir de la cual defender como científicos o «verosímiles» los hechos narrados por Cyrano de Bergerac o las aventuras del Barón de Munchausen (Raspe 1785). En estos casos el interés de estas obras se basaba ante todo en su naturaleza disparatada. En este sentido parece más coherente aceptar las críticas de Juan Ignacio Ferreras (1972: 22-23) o de Amis (1961: 22-27). Sí podemos observar algunos intereses similares a los actuales, con inquietudes muy marcadas por un conocimiento materialista del mundo⁴⁰, pero encajar toda una obra en esta corriente y, aún más, vincularla con las muy bien conocidas bases del género demuestra lo estrambótico de la idea.

En tercer lugar, son rarísimos los autores de ciencia ficción del siglo XX que citan o en cuyas obras se pueden encontrar influencias de la mayoría de estos ejemplos, con la excepción –durante los primeros años– de la obra de Swift. Quizás por ello a menudo algunos investigadores hacen referencias a obsesiones antropológicas del ser humano a través de los tiempos acerca del futuro o de la ciencia (Molina-Gavilán 2002, a lo largo de todo su estudio). Dichas referencias resultan tan vagas como podría ser hablar de la locura de D. Quijote para justificar que la obra de Cervantes (1605-1615) y *Calígula* (Camus 1944), pertenecen al mismo género debido a la obsesión humana por la pérdida del juicio.

40. Aun así, se puede rastrear cierta tendencia a emplear como fuente de distanciamiento la especulación con lo «probable» con el fin de realizar críticas sociales. El caso más relevante que he encontrado se lo debo a Irene Pajón (2008), que ha estudiado en profundidad la paraxografía del mundo clásico. Se trata de obras de divulgación científica que existían en el mundo clásico y que formaban parte de la literatura de consumo de aquella época. La investigadora realiza un análisis exhaustivo de las tendencias de estas obras hacia lo que casi podrían considerarse subgéneros paraxográficos y llega a identificar una de dichas líneas como un posible antecedente de la ciencia ficción.

Por último, a menudo se observa una clara tendencia de la crítica historicista a realizar cualquier investigación por el método de comparar motivos y temas argumentales y buscar antecedentes, antes que por desarrollar todo ese trabajo hasta descubrir mecanismos fictivos, connotativos, simbólicos, inquietudes estéticas (o desde la función poética del lenguaje) o problemas paradigmáticos histórico-sociales que enriquezcan la lectura: herramientas más propias de la teoría de la literatura.

Por otra parte, algunos de estos estudios se basan tan a menudo en cuestiones históricas e incluso políticas, sin reflexión paradigmática ni de pensamiento, que a menudo la relación entre dichos estudios y la literatura resulta más bien escasa. Esta problemática no se limita a los estudios; también nos sirve para plantearnos por qué un ensayo sobre utopías no es ciencia ficción:

The ontological difference between utopian and science fiction can thus be restated schematically by saying that the former is an extreme case of a roman à thèse, of an “authoritarian fiction”, since it is a work that “signals itself as being primarily didactic and doctrinaire in intent”. Science fiction, by contrast, when it takes up the utopian motif, cannot aspire to be but a thèse à roman, in other words, a novel that dramatises an idea, through its structure, plot and characters (Paschalidis 2000: 46).

La literatura de ciencia ficción es literatura.

Como todavía hay quien lo duda, pese a la tautología, voy a repetirlo; no sea que alguien necesite un poco más de tiempo para entenderlo:

La literatura de ciencia ficción es literatura.

Es una ficción y, como tal, sus reglas y su sistema de comunicación crean un mensaje diferente al de todo aquello que no es ficción (Villar Dégano 1986). Esta «obviada» jamás debería ser pasada por alto cada vez que se busquen antecedentes del género:

Cette prise en compte, plutôt optimiste, de l'intangibilité de certains principes psychologiques, différencie radicalement la S.-F. de l'utopie. L'utopie traditionnelle est avant tout un instrument de critique sociale. La S.-F. se sert du même instrument, mais dans un but tout à fait différent, expérimental:

comment dans une situation donnée, aussi abracadabrante ou contraignante soit-elle, l'esprit réagit – et modifie le plan initial (Lecaye 1981: 40-41).

Como explica Lecaye, la utopía tradicional se queda en una plasma-ción de inquietudes sociales, tal y como veremos que lleva a cabo la novela científica, en definición de Juan Ignacio Ferreras (1972: 24-33), respecto a la ciencia. Los objetivos de ciertas obras del pasado no son estrictamente literarios, sino excusas, vehículos para especular sobre cuestiones extraliterarias. Tomás Moro y Platón entrarían sin dificultad en esos textos utópicos cuya paraliterariedad⁴¹ los aleja del género literario de la ciencia ficción, aunque –sobre todo en el caso de *Utopía* aún despierten un considerable interés (Jameson 2005: especialmente las páginas 39-60). Evidentemente, muchos que no sean teóricos de la literatura discutirán el concepto de «literatura», pero ahí dejo todos los manuales escritos durante el siglo XX para quien no esté al día sobre el tema.

Un tercer factor a tener en cuenta para la crítica de algunos de estos estudios es la curiosa limitación en ocasiones al análisis de ejemplos de escasa influencia sobre la ciencia ficción contemporánea, como en el caso de Kagarlitski (1974), o incluso de una limitación consciente a los antecedentes más tempranos del género en el siglo XX, cuando apenas se podía casi hablar del mismo, como puede verse en el sorprendente, –por su pobreza de referentes del siglo XX– estudio de Darko Suvin (1979). Precisamente recogen este tipo de referencias de las que hablábamos en los párrafos anteriores y las explotan en su análisis del género sin detenerse a considerar que lo desarrollado durante el siglo XX poco tiene que ver con ello.

En cuanto a las aportaciones de estos estudios, cabe afrontarlos individualmente por la variedad de naturalezas de los muy distintos análisis.

De todos los trabajos, quizá los más valiosos sean el de Scholes y Rabkin (1977), y el de Juan Ignacio Ferreras (1972). Los primeros buscaron una presentación descriptiva de lo que ha sido el género, desde características temáticas. Al mismo tiempo los autores repasan todo lo escrito hasta su momento, con un exhaustivo y muy útil análisis de los más representativos escritores anglosajones, principalmente. Al final, seleccionan un corpus de obras para un análisis más específico. Se trata, en suma, de un estudio muy completo, pero no tan abrumador como una enciclopedia.

41. Entiendo como «paraliteratura» el conjunto de textos que contienen numerosos elementos literarios sin que el propio texto sea literatura, es decir, cuya naturaleza principal no sea la literaria.

Lo recomiendo. Sin embargo, por desgracia, tiene ya más de veinte años, apenas entra en cuestiones poéticas y, por supuesto, no toca la ciencia ficción española.

En la línea opuesta se encuentra el estudio escrito por Juan Ignacio Ferreras, más ameno y polémico, como acostumbra don Juan Ignacio a escribir. Su orientación es mucho más teórica e intenta ahondar en la naturaleza del género a partir de dos criterios: comparación con las distintas realidades de su tiempo por un lado y contraste con otros tipos de fantasía por otro. Plantea la ciencia ficción como un sistema de crítica y de respuesta a los enormes cambios producidos en los dos últimos siglos y como una literatura revolucionaria. El centro de su reflexión parte del postulado de que la ciencia ficción es la evolución natural del romanticismo del siglo anterior. Las conexiones que establece son certeras y rigurosas, aunque se trata de un estudio demasiado antiguo para muchos de los cambios aparecidos en los últimos años. En el momento de su escritura, por ejemplo, aún no habían sido desarrollados algunos movimientos claves como el ciberpunk.

Ya menores por diversas razones encontraríamos los estudios de Amis (1961), Suvin (1979), M. Barceló (1990) y Capanna (1992).

El primero muestra contradicciones a la hora de valorar el género, pero no ofrece ninguna duda de que su autor –el escritor Kingsley Amis– siente verdadera simpatía hacia él. Más que un estudio crítico, Amis construye un ensayo reflexivo acerca de lo que él encuentra en el género y de las posibilidades que ofrece.

Darko Suvin escribe una obra ambiciosa, puesto que es el más interesante intento de crear una poética de la ciencia ficción. Dicho intento cubre solo una parte del libro, dejando las restantes páginas para un exhaustivo repaso de la historia del género hasta los años cuarenta. En algunos puntos tiende en exceso a la crítica marxista, centrándose demasiado en el planteamiento de revolución social del género. No obstante, sus argumentos son audaces y profundiza en muchos temas con rigor, por lo que se ha convertido en uno de los estudios teóricos sobre el género más citados en el mundo. Además introduce un término muy interesante para la teoría del género: el *nóvum*, que ha quedado ya establecido y se emplea con asiduidad en la crítica anglosajona (casi desconocido, por supuesto, en España) (Suvin 1979: 94; Csicsery-Ronay 2008, 47-75). El *nóvum* –ya sin cursiva, para familiarizarlo– sería principio racional, pero innovador desde un punto de vista de nuestra realidad, que impulsa todo el desarro-

llo poético de cada texto. En sí mismo, como veremos, reside una fuerte potencialidad simbólica, por lo que sustenta el mayor peso de la forma interior de la obra.

Por ejemplo, en *Carbono alterado* (Morgan 2002), el *nóvum* consiste en que las mentes pueden enviarse a cuerpos clonados en diferentes partes del Universo. Eso lleva a ciertos desarrollos narrativos diferentes a los de *La guerra interminable* (Haldeman 1975), cuyo *nóvum* se basa en que los viajes hiperlumínicos permiten indagar al autor en lo absurdo de la guerra. Suvin insiste en tratar el *nóvum* de cada obra en particular como principio poético de los argumentos, las atmósferas y los mundos creados. En mi opinión, la propuesta de Suvin es muy correcta –como demuestra su enorme influencia en los estudios actuales–, y por ello la tomo como uno de los principios teóricos en los que baso mi teoría sobre el género. Como veremos, el concepto de «*nóvum*» funciona como rasgo dominante de la ciencia ficción y mantiene una estrecha relación con los conceptos de «*intelección*» y de «*forma interior*». Por último, debe destacarse su formulación sobre la manera en que funciona el género como el inicio de casi todas las teorías existentes sobre la ciencia ficción (Suvin 1979: 30).

El libro de Capanna se encuentra también entre los análisis más coherentes. Si bien se centra demasiado en la historia del género, las últimas páginas de discusión acerca del fondo que explicaría todo el género compensan de sobra su lectura.

Miquel Barceló –prácticamente un comentador, pero incluido aquí por la relevancia que parece haber adquirido como referente teórico en España– también se preocupa demasiado por lo historicista y a menudo adolece de cierta tendencia a la crítica impresionista, sin demasiada profundización en sus propios criterios, ni desarrollo ni justificación rigurosa de sus postulados. Además quita importancia al punto de vista poético del género, otorgándole primacía a lo intelectual, como si fueran elementos enfrentados. Barceló⁴² ha sido un firme defensor del género como mecanismo de indagación sobre cuestiones científicas, aunque reste con ello importancia a lo literario. Su ensayo, una simple guía de lectura como su propio título advierte, desarrolla esta visión del género, bastante alejada de lo que en este libro defenderé. No niego el evidente interés que el género puede suscitar por esta línea, más aun en el género hermano de

42. Profesor de la Universidad Politécnica de Cataluña, veterano crítico-comentarista del género –aunque demasiado obsesionado por cuestiones no estéticas– y director de una clásica colección de ciencia ficción en Ediciones B.

la novela científica, pero no tiene sentido estudiarlo desde la teoría de la literatura sin antes profundizar en otros aspectos.

Como vemos, continúa en muchos estudios cierta línea de planteamiento del análisis literario ya un tanto obsoleto: la obsesión por el historicismo, mucho más fácil y mecánico que la búsqueda de las raíces y características del género. No niego el valor del estudio histórico, en particular cuando este libro también dedica un espacio significativo a ese ámbito, sino que pongo en duda que exista hoy un estudio completo y revelador de lo que es el género desde la teoría literaria. Y lo considero imprescindible para luego, si se desea, abrir las investigaciones a otros ámbitos. Es cierto que si no se realiza un rastreo histórico por las obras del género, no resulta fácil construir una teoría, pero el proceso no debe dejar en segundo plano el definir y describir el género. Siempre he considerado que la historia de la literatura debe ser una herramienta clarificadora para la teoría y no al contrario, así como la teoría debe ser una herramienta enriquecedora para el disfrute de la lectura personal.

Desde un punto de vista muy interesante, encontramos el libro de Yolanda Molina-Gavilán (2002), que enfoca el estudio a partir de la evolución de los mitos clásicos y la creación de los nuevos mitos a partir de lo encontrado en la literatura de ciencia ficción. El estudio, sin embargo, no profundiza en las características propias del género y, por otro lado, llama la atención la casi absoluta falta de atención —esperemos que no desconocimiento— a los títulos claves de la ciencia ficción española cuando pretende ser precisamente una investigación sobre la misma: apenas menciona a uno o dos de los autores más importantes. Por otra parte, se fija mucho en la literatura hispanoamericana y realiza juicios muy discutibles, muchos de ellos desde una perspectiva genocrítica válida.

También podemos encontrar —sobre ciencia ficción española— una tesis de licenciatura a cargo de Florence Behm (1993)⁴³. Se trata más de una recopilación de datos que de una reflexión sobre la naturaleza del género. De este modo, incluye una historia del género en España y recoge referencias de las distintas publicaciones de la época. Sin embargo, apenas profundiza en las características de dicha historia ni de las publicaciones, sin duda debido más a las características exigidas para el trabajo de investigación que a la capacidad de su autora. La recogida de datos es, sin duda, interesante.

43. La referencia se justifica porque AEFCF editó en su momento un CD con dicho trabajo, pero su origen debe ser tenido en cuenta para juzgar lo que es una buena tesis de licenciatura, pero un libro demasiado simple sobre el género.

Merece una especial atención la tesis doctoral de Noemí Novell (2008) sobre teoría de la literatura y el cine de ciencia ficción. Del trabajo de Novell, recomiendo sobre todo su profundización en el concepto de «nó-vum» y su meticuloso análisis sobre la naturaleza genérica de la ciencia ficción. Sin embargo, se echa en falta un mayor conocimiento de los estudios sobre ciencia ficción en español, especialmente de las aportaciones de Ferreras y Capanna, así como de los ensayos publicados en revistas españolas sobre el género, tanto literarias como cinematográficas.

En otra dirección, no puedo dejar de comentar cuatro libros interesantes, pero fallidos, habida cuenta de nuestra postura.

La primera es una de las más célebres obras de consulta: la *Enciclopedia de ciencia ficción* (Clute 1995). No niego el valor de su planteamiento ni sus resultados, pero no es más que lo que pretende: una colección de nombres, títulos y fechas con un pequeño apunte sobre temáticas. Es eso: una enciclopedia; y muy útil como tal. No debería faltar en la estantería de ningún experto en el género, aunque se precisa su actualización.

Por otro lado, uno de los intentos más recientes de llenar el vacío crítico es *La ciencia ficción española*, una recopilación de artículos que oscilan entre lo académico y lo popular (VV.AA. 2002). Como ya he apuntado, se debe elogiar el impresionante trabajo de documentación de algunos de sus autores, pero, como se reconoce en la misma introducción, no existe coherencia alguna entre los artículos. Se percibe que se trata de encargos sobre temas específicos, así que las repeticiones y las diferencias de enfoque desprenden una incómoda sensación de *collage* imperfecto. En cuanto a su línea de acercamiento al género, la tendencia del libro al historicismo es absoluta y, por si fuera poco, prácticamente se limita a las colecciones españolas de bolsilibros y a la protociencia-ficción. Como documento histórico es muy interesante y, sobre todo, como base de datos sobre el fenómeno *pulp* en España⁴⁴.

En una línea parecida de enfoque y éxito se encuentra la exhaustiva tesis doctoral de Carlos Sainz Cidoncha, primer trabajo de este tipo en España, pero centrado en el historicismo. Aporta números, estadísticas y títulos, sin ninguna aportación teórica. De nuevo, un trabajo válido desde un punto de vista no literario. No puede ignorarse ante cualquier estudio historicista del género en España que vaya a emprenderse.

44. La impresionante bibliografía final recoge cincuenta y una colecciones de ciencia ficción aparecidas en España hasta 1995, con las referencias de nada menos que 3.198 títulos, con sus autores y años de publicación: un duro y valiosísimo trabajo para futuras investigaciones.

Además se debe mencionar el libro de Jacques Sadoul (1973), que ha envejecido mal y se limita a cuestiones historicistas y busca los «antecedentes ilustres» que ya he comentado. Sin embargo, es interesante para un primer acercamiento a la ciencia ficción francesa.

No se debe dejar de considerar el libro de Lundwall (1971). Por desgracia, han pasado ya más de treinta años desde su escritura y el género ha cambiado mucho. Por otra parte, su obsesión por lo historicista se mezcla caóticamente con cierta obsesión por interrelacionar los diferentes géneros proyectivos, hasta dedicar páginas y páginas a obras que casi nada tienen que ver con la ciencia ficción. Como una historia de la ficción proyectiva comparada con la ciencia ficción, no deja de ser interesante.

Por último, tendríamos un conjunto de argumentos y reseñas sobre ciencia ficción española y extranjera, muy interesante como manual de referencia para lectores ajenos al género o poco introducidos en él: *Las 100 mejores novelas de la ciencia ficción del siglo XX* (Díez 2001)⁴⁵. Combina la crítica impresionista con pequeños análisis interesantes, pero en general aporta poco desde el punto de vista analítico. Posee mayor utilidad como guía de lectura.

El resto de los libros no enmienda la impresión general. Existen, por otro lado, varias colecciones de artículos; si bien algunas desarrollan aportaciones muy interesantes, en general se presentan demasiado limitadas.

Faltan acercamientos desde diferentes perspectivas, intertextualidad crítica y teórica... No disponemos de un estudio teórico tan completo como *The Seven Beauties of Science Fiction* (Csicsery-Ronay 2008). No tenemos a nuestra disposición, por ejemplo, estudios desde las teorías de la narrativa o desde ópticas socio-culturales, como sí existen en el mundo anglosajón (Hollinger y Gordon 2002; Luckhurst 2005) o aportaciones como la guía de estudio: *The Routledge Companion Science Fiction* (VV. AA. 2009b), en la que profesores universitarios y escritores recogen la esencia de la ciencia ficción en cuatro secciones: historia, teoría, temas y subgéneros. Falta, en suma, investigación rigurosa sobre la ciencia ficción en sí misma, como la que existe en otros países, como Francia (VV. AA. 1977; Abella 2009, para un acercamiento de los estudios franceses), Rumanía (Robu 2006, que constituye una envidiable antología de artículos) o EE.UU.

45. Y como tal la recomiendo para cualquier lector que quiera iniciarse en el género, con la recomendación de no leer las sinopsis de los argumentos, pues demasiado a menudo estropean la lectura de las obras.

En cuanto a los artículos que van apareciendo en diferentes revistas y libros, debe destacarse la casi absoluta indiferencia de las publicaciones de literatura más canónicas, dejando aparte algunas excepciones notables como artículos sueltos en revistas como *Triunfo* (VV. AA. 1969) o *Revista de occidente* (VV. AA. 1987), ambos bastante desafortunados en cuanto a la profundización en esta narrativa. Se centran, en general, en el análisis de una obra concreta o en la literatura juvenil e infantil, sin desarrollar apenas el análisis de sus características genéricas pese a algunas pequeñas incursiones, casi siempre superficiales. Citaré algunos de ellos según vaya surgiendo la necesidad.

Sí quiero destacar las páginas dedicada al género en el libro de Pablo Gil Casado (1990) sobre literatura deshumanizada española. El autor demuestra su conocimiento de la ciencia ficción y lo incluye sin pudor dentro de un análisis mucho más amplio sobre narrativa española de la segunda mitad del siglo XX.

En las revistas del género existen numerosos artículos, siempre muy especializados en torno a cierto autor o cierta obra que han llevado a muchos comentadores al nivel de la crítica académica e incluso, en ocasiones, a superarla. A pesar de que casi nunca penetran en cuestiones fundamentales, a menudo ofrecen visiones muy interesantes y demuestran una erudición envidiable acerca de lo que ha sido la ciencia ficción. Como documentalistas, ya he afirmado que sus autores demuestran una capacidad de esfuerzo encomiable, sobre todo si se contempla la dificultad de este terreno, dado lo complicado de acceder a bases de datos sobre el tema e incluso, en muchas ocasiones, a obras significativas, como la ya citada edición de Robel⁴⁶. Este tipo de artículos abundan y se muestran muy completos. Por otra parte, como mero apunte anecdótico, parece interesante el carácter desenfadado –propio del ámbito popular y familiar en que se desarrolla el género a menudo– en los planteamientos de lo que luego son investigaciones rigurosas. Algunos nombres que recomendamos por sus encomiables artículos y críticas de novelas serían los de Julián Díez, Juan Manuel Santiago, Alberto García-Teresa y Santiago L. Moreno, como ejemplos claros.

En este sentido, podemos decir que a menudo el bagaje de formación que le ha faltado a esta línea de la crítica ha sido compensado por la loable dedicación y cariño de quienes en ella participan.

46. Sirva como ejemplo de este tipo de trabajos la investigación sobre el motivo de Marte a lo largo de la historia de la ciencia ficción realizado por Fidel Insúa (2004).

De todos ellos, debo destacar la figura de Julián Díez, que es con seguridad el mejor crítico y conocedor del género en España. Por desgracia, aún no ha publicado una antología con todos sus artículos, pero si se hiciera el libro se convertiría en el más interesante documento sobre la ciencia ficción escrito en español. Su etapa como director de la revista *Gigamesh* ha sido la responsable de que mucha gente en España accediera al género y lo observara de una manera mucho más digna. Durante dicha etapa, combinó la publicación de relatos con la de artículos, todos ellos de las figuras más prestigiosas de la ciencia ficción en el mundo. Además, ha sido uno de los grandes promotores de escritores y editoriales del género en España, esforzándose por sacar a la ciencia ficción española del dominio anglosajón.

Como periodista, Díez ha aportado a sus ensayos un tono divulgativo que los vuelve amenos y accesibles a cualquier lector. Como crítico, ha sido capaz de introducir la perspectiva analítica dentro de la corriente «comentadora» a la que me refería en el epígrafe anterior. Entre sus certeros análisis, conviene recordar algunos de *Gigamesh*, las introducciones a varias antologías y algunos artículos en la revista *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, así como su reciente coordinación del sitio web: *Prospectiva: Miradas al futuro desde la ficción*, que cito al hilo, pero que debería incluir en el epígrafe dedicado a los comentadores. Los más significativos se encuentran indicados en la bibliografía final.

Enlazo por tanto con esta última revista y me queda por conseguir un papel incómodo, pues aún participo personalmente en la empresa. Como es lógico, se me hace difícil ser objetivo respecto a *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, pero sí puedo al menos explicar la intención de la que parte y dejarte, amable lector, la decisión acerca de su pertinencia y virtudes. La revista fue fundada por los miembros de la Asociación Cultural Xatafi⁴⁷ con el fin de profundizar en los aspectos teóricos y más literarios de todos los tipos de ficción proyectiva, con el fin

de dignificarlos y prestarles una atención que la crítica más tradicional no les ha prestado. Para ello, se contactó en un principio con los críticos de revistas especializadas que fueron considerados con mayor criterio y seriedad. Con el tiempo, no sólo consideramos que los colaboradores han respondido con total eficiencia a nuestro llamamiento, sino que se han unido otros investigadores y profesores universitarios. En el momento de escritura de estas líneas, la revista funciona entre el acercamiento aficionado y el académico, pero desde luego se ha alejado mucho de lo existente hasta el momento. Además, se rechaza absolutamente el concepto de «reseña periodística» en favor de una crítica más exhaustivamente analítica respecto a la integridad del fenómeno literario. Además de excelentes colaboradores más o menos regulares, como los citados más Eduardo Larequi o Antonio Rómar, han intervenido autores de la talla de José María Merino, Luis Alberto de Cuenca, Juan Ignacio Ferreras o César Mallorquí y de profesores universitarios.

En resumen, el panorama en este momento parece mucho más alentador, sobre todo tras experiencias como el *I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia ficción* (2008), organizado por la Asociación Cultural Xatafi y la Universidad Carlos III de Madrid, donde el género ha sido tratado con un rigor y una profesionalidad imposibles hace años, además de haber aportado valiosas aproximaciones científicas para su estudio (López Pellisa y Moreno Serrano 2009). Creemos con sinceridad que este es el camino, pues estamos convencidos de que «Le statut critique de la science-fiction serait en lui-même un beau sujet de travail universitaire» (Grassin 1981: 286).

47. La Asociación Cultural Xatafi parte de una tertulia literaria madrileña a la que acuden periodistas, profesores universitarios, escritores, editores, ilustradores... aficionados a un determinado tipo de literatura. Además de la revista que comento, publica la longeva revista electrónica de relatos *Artifex*, fundada en su día por Luis García Prado y Julián Díez y ahora gestionada por la asociación; la revista de divulgación de ciencia ficción *Prospectiva*; ha publicado las antologías de cuentos de terror contemporáneo *Paura* (A.C. Xatafi 2004-2009) (cuatro hasta el momento); ha promovido y organizado diversas convenciones y concede anualmente el premio Xatafi-Cyberdark –financiado por la librería electrónica Cyberdark– de la crítica de literatura fantástica, además de colaborar con otros actos culturales como *Getafe negro*. Su objetivo es precisamente el de dignificar los géneros, además de difundirlos y enriquecerlos mediante la priorización de lo literario sobre otros factores.

2. Fundamentos teóricos

2.1. Desde la Teoría de los géneros literarios

2.1.1. Línea de investigación genérica

UNO DE LOS debates más controvertidos a lo largo de la historia de la teoría de la literatura ha sido el de los géneros literarios⁴⁸. El principal punto de conflicto se ha centrado, por supuesto, en la existencia de los mismos. En el caso de que tal existencia fuera aceptada, se ha discutido a continuación cómo delimitarlos, lo cual ha llevado al problema de los «híbridos». Además se ha tratado su evolución y su perdurabilidad y, conflicto no menos importante, se ha discutido una y otra vez cuánto deben ceñirse los autores a ellos.

Reproducir aquí dos mil quinientos años de discusiones –por apasionantes y reveladoras que resultaran– supera con mucho los humildes objetivos de este libro. En ocasiones, el propio investigador encuentra argumentos de tal peso a favor de la existencia o de la inexistencia de los géneros que puede incluso llegar a dudar de la propia existencia de la

48. Existen diversos manuales, antologías de artículos y tratados específicos, como los de García Berrio y Huerta Calvo (1992), Spang (1996), Garrido Gallardo (1988) y Todorov (1978), entre otros muchos.

literatura como concepto y duda sobre la conveniencia de entrar de nuevo en un tema cansino y doloroso. Sin embargo, siendo honesto, si lo que pretendo es identificar, delimitar y caracterizar un género, me conviene plantear mi postura respecto a dicha polémica.

El espíritu con el que me acerco es –por obsoleto que parezca– el del gran maestro Aristóteles, quien asume de base la existencia de los géneros y se limita a describirlos. Si consiguiera yo, como poco, constatar con la misma claridad a qué nos referimos cuando empleamos tal o cuál etiqueta dentro de la ciencia ficción y de lo prospectivo, me bastaría para quedar satisfecho. No aspiro a tanto, aunque sí espero al menos orientar al lector entre los numerosos ejemplos de la literatura de lo imaginario. Por otra parte, como punto de partida sobre la existencia de los géneros y sobre las explicaciones –algo más modernas que Aristóteles– acerca de los mismos, me baso sobre todo en los análisis de Tzvetan Todorov (1978) y de Lázaro Carreter (1976) –quienes a su vez desarrollan los análisis de algunos formalistas rusos, en particular de Tomashevski (1925: 228-232)–, y de las argumentaciones de Benedetto Croce (1913).

Como decía, el primer intento científico de tratar el problema de los géneros se lo debemos a Aristóteles, en su *Poética*, donde describe tanto las características formales externas de los géneros líricos y dramáticos de su tiempo como profundiza en las características de cada género:

Para tratar de la poética, tanto de la poética en sí como de sus diferentes especies, esto es, de la fuerza de cada una de ellas... (Aristóteles s.IV a.C.: 31).

Considero importante esa aclaración: «La fuerza de cada una de ellas». El planteamiento del estagirita, aun siglos después de su formulación, me parece el más correcto así como el de todos aquellos que han continuado una línea similar: plantear unas cuestiones externas, unas cuestiones internas y la fuerza de cada género. El mismo Todorov insistiría en esta idea dos mil quinientos años después:

Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes: el de la observación empírica y el del análisis abstracto (Todorov 1978: 52).

A menudo se olvida este tipo de acercamiento, pero –sin meterme en las necesidades de análisis de otros géneros– considero fundamental separar estos acercamientos a los géneros literarios⁴⁹.

Según esta perspectiva, aquello que distingue a un género externamente –tipos de personajes, tipos de acciones, tipos de lenguaje...– será denominado a lo largo de este libro: «forma exterior del género». Por el contrario, a los esquemas profundos que dan lugar a esa forma exterior, así como el efecto vinculado con ellos los denominaré «forma interior del género», haciendo un uso diferente del término de las formulaciones de Dámaso Alonso⁵⁰ y de Antonio García Berrio⁵¹, pero a partir de dichas formulaciones.

Ahora bien, ¿es posible que exista esta forma interior en un género literario? Esto equivale casi a preguntarse: ¿existen los géneros literarios? Pues las diferencias temáticas, de motivos, de tramas... podrían resultar algo casuístico y responder sólo a ciertas coincidencias. Discutiremos esa forma exterior, más adelante –si es producto de coincidencias o no–, pues si no existe un fondo que cimiente dicha forma exterior, ¿para qué estudiarla? Se trataría de simples y simpáticas coincidencias con nada en común...

Al fin y al cabo, si no existe una teoría que cimiente la existencia de los géneros, ¿para qué estudiar la ciencia ficción? Todas esas novelas de robots, viajes en el tiempo y sociedades incluso más extrañas –si cabe– que la que vivimos... ¿No tienen nada en común? La manera en que han sido relacionadas entre sí en el pasado... ¿Ha sido sólo fruto del capricho y del azar?

49. No me detendré, como puede verse, en el debate sobre las «formas naturales»: lírica, drama y narrativa, sino a los que tan erróneamente han sido denominados: «subgéneros» o «géneros temáticos» y a los cuales me referiré de aquí en adelante sencillamente como «géneros».

50. «Entendemos por «forma exterior» la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante es lo que llamamos «forma interior» [...] El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del «significado» y el inmediato de ajuste en un «significante» (Alonso 1950: 33). Aplicaré este término, desde una interpretación propia del concepto y desde líneas alejadas del estilismo, en el momento de profundizar en la revalorización de los géneros literarios en forma de «universos posibles» y mediante la vinculación con las teorías de la ficción.

51. «La búsqueda crítica de una semántica o una sintaxis de la forma interior ha de elevarse o radicarse, según vamos viendo, a estructuras psicológicas [sic] emotivas, sentimentales e imaginarias muy previas antropológicamente a las estructuras conceptualizadas del tematismo» (García Berrio 1998: 37). Esta línea me parece importantísima, por la enorme cantidad de bibliografía que vincula «tema» con «subgénero» y que, como iremos viendo, considero una vinculación confusa.

El debate sobre la existencia de los géneros literarios es interesante y variado por la enorme influencia de los detractores del *Sturm und drang* y del romanticismo europeo, con Victor Hugo a la cabeza:

Ha llegado la hora, y sería extraño que en esta época la libertad, al igual que la luz, llegara a todas partes, excepto a lo más ingenuamente libre que hay en el mundo, las cosas del pensamiento. Apliquemos el martillo a las teorías, a las poéticas, a los sistemas. ¡Hagamos caer este viejo enyesado que enmascara la fachada del arte! No hay reglas, ni modelos; o, más bien, no hay otras reglas que las leyes generales de la Naturaleza, que dominan toda la extensión del arte, y las leyes especiales que, para cada composición, resultan de las condiciones de existencia propias a cada tema (Hugo 1827: 67).

La obsesión por el Yo y la vinculación del arte con la figura del «genio» rompieron con toda la tradición anterior y fueron los cimientos de la idea de que el autor expresa de manera fervorosa, casi mística, sus obsesiones e inquietudes, su Yo más íntimo, en la obra literaria:

Las relaciones del individuo con su propio yo han ocupado un lugar destacado en la producción literaria desde el romanticismo, teniendo su *época dorada* en la segunda mitad del siglo XX (Cortés 1997: 99).

Por esta razón, por la reducción de la esencia de la obra literaria a la expresión del Yo, nada sería analizable ni repetible en literatura ni, por consiguiente, reductible a un «género». Si aceptamos esta máxima, cada obra literaria sería única y fruto de algo inefable más vinculado con el alma y las «musas» o la «inspiración» –sean estos conceptos lo que sean, que no lo sé, ya que al ser inefables no vale la pena el inútil esfuerzo de analizarlos– que con el lenguaje o las reglas semióticas del mundo y de las culturas.

Este problema no puede ser tratado en bruto, pues en aquellos tiempos el debate contenía en sí la reacción a una pugna con lo tradicional y, sobre todo, con las prescripciones que tantos teóricos y críticos habían tratado de

imponer a lo largo de los siglos⁵². En efecto, las teorías de los géneros literarios siempre han chocado con la idea de «prescripción» desde dos frentes distintos: los teóricos que exigen una manera de crear literatura –la cual puede basarse tanto en criterios estéticos como morales– y los lectores que exigen la reproducción fiel de aquella obra que los satisfizo en el pasado.

Hoy –nietos de románticos y bisnietos del *Sturm und drang*– nos parece que la creación estética no puede ceñirse a tales restricciones. Pero si la influencia romántica puede percibirse en estudiosos y profanos, en ningún sector ha tenido la influencia que ha supuesto en el de los autores.

No obstante, Benedetto Croce planteó la manera en que hoy nos acercamos a los géneros desde el academicismo, al defender que el género debe ser siempre una descripción; jamás una prescripción (Croce 1913: 190-194 y 206-209). Valga como ejemplo:

Es cómodo, más bien indispensable, referirse con estos nombres a las obras y a los grupos de obras al hablar o escribir sobre ellas. Pero también aquí hay que declararlo inoportuno, así como se debe negar el traspaso de estos conceptos clasificatorios a las leyes estéticas de la composición y a los criterios estéticos del juicio, como sucede cuando se pretende que la tragedia esté obligada a tener tal o cuál argumento, este o aquel tipo de personajes, este o el otro desarrollo de la acción... y ante una obra, en vez de intentar juzgar la poesía que le es propia, se plantea la pregunta de si se trata de una tragedia o de un poema, y de si obedece a las «leyes» de uno u otro «género» (Croce 1913: 207-208).

De este modo, es fácil concluirlo, el académico debe limitarse a destacar cómo una serie de obras pueden agruparse según unos patrones definidos a los que se acercan una y otra vez el lector y el autor. En realidad, desde este punto de vista, los géneros son maneras de escribir literatura, reconocibles y con patrones inmediatos que facilitan en vez de constreñir:

La lengua literaria es creativa en tanto: 1) crea nuevas expresiones (pero no fonemas nuevos); 2) crea nuevos contenidos

52. Ya ha sido criticada por los teóricos del siglo XX la tendencia de todas las épocas a definir una única manera de hacer la literatura: la que gustaba a los escritores y críticos que prescribían (Booth 1961: 21-60).

(pero no nuevos componentes); 3) crea nuevas asociaciones entre expresión y contenido, y 4) establece relaciones suplementarias inéditas entre expresiones, contenidos y signos (Pozuelo Yvancos 1994: 60).

En esta cita, Pozuelo habla de relaciones suplementarias inéditas y de nuevas asociaciones: en realidad, ideas extrapolables al concepto de «género». Sin embargo, si tomamos la cita con su sentido literal, ni siquiera la existencia de los géneros niega que dentro de ellos se creen nuevas expresiones, se creen nuevos contenidos, se creen nuevas asociaciones y se creen relaciones suplementarias inéditas. Una obra puede ser fiel a una fórmula genérica y al mismo tiempo cumplir todas estas líneas creativas. Desde luego, si aceptamos la existencia de los géneros, el acercamiento a la obra en sí no conlleva por obligación un carácter prescriptivo ni implica la reducción del Yo contenido en una obra ni la individualidad de la misma a una etiqueta repetida y alienante. Dentro de cualquier fórmula, la expresión del Yo puede desarrollarse. Obras maestras del cine como *Cayo Largo*, de John Huston, o *Solaris*, de Andrei Tarkovski, pertenecen a géneros y respetan rígidamente sus «fórmulas» (lo que en breve llamaremos: «rasgos dominantes»). No dejan por ello de ser obras maestras.

Desde este punto de vista, y también defendiendo su naturaleza descriptiva, podemos observar cómo los géneros en realidad son tendencias, usos de mecanismos...

Así, Lázaro Carreter defiende los géneros como áreas de convergencias de elementos sincrónicos y diacrónicos donde un grupo de lectores ha sintonizado sus gustos (1976: 114). Me parece una excelente definición: «donde un grupo de lectores han sintonizado sus gustos». Los lectores se encuentran de repente con que ciertos mecanismos literarios les resultan afines. Pero no afirma Lázaro Carreter que los lectores «han coincidido» en gustos, sino que «los han sintonizado». Significa que aceptan unas líneas, no coinciden en otras, pero se acercan a unas maneras generales de hacer literatura y se encuentran cómodos y satisfechos en ellas, cediendo y conociendo otras maneras.

Por poner otro ejemplo, considero que no se diferencia mucho de la afición por un autor. Si habláramos de los numerosos fieles a la narrativa de Borges en todo el mundo, no podríamos decir que todos esos aficionados tienen el mismo gusto literario, pero sí que lo han sintonizado con el de otras personas.

Esta sintonización puede abarcar muchas obras o unas pocas, puede tener subdivisiones o no y puede durar muchos siglos o sólo un par de años. Este es la razón por la cual Brunetière —obsesionado con Darwin— afirmó que los géneros nacen, crecen, evolucionan y mueren. El género no es un ser estático, inamovible, sino dinámico y difícil de aprehender, pero cuyo estudio ha fascinado a todas las generaciones y ha enriquecido la literatura.

Por consiguiente, los géneros literarios son en realidad horizontes de expectativas como tantos otros, donde autores y lectores convergen a menudo en busca de líneas literarias que los enriquecen de algún modo, sea por afinidad, sea por desvinculación. Esto entronca directamente con la idea de Harold Bloom (1997) de que el autor vive en una constante lucha entre la imitación de lo que le ha fascinado y la obsesión por individualizar su obra.

¿Y cómo funcionan los géneros literarios? ¿Cómo distinguimos unos de otros? Aquí llega lo del «rasgo dominante».

Pues podríamos en primer lugar plantear qué es un género literario. Cada género sería, en un claro resumen de Lázaro Carreter, pero basándose de nuevo en Tomashevski:

[...] un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podría llamarse «rasgos» del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Cuando esos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centro de un nuevo género. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional (Lázaro Carreter 1979: 116; para la fuente: Tomashevski 1925: 229-232).

De aquí extraemos algunas ideas valiosas para movernos por el análisis. En primer lugar, distinguimos unos géneros literarios de otros por esos «rasgos dominantes». Por consiguiente, aplicándolo al libro que tenemos

tú y yo en las manos, amable lector, deberíamos encontrar cuál es el rasgo dominante de la ciencia ficción.

Por otra parte, nos encontraríamos con un funcionamiento particular de los géneros literarios, con genios que provocan rupturas y redefinen los géneros, o incluso los rompen, y autores epigonales que los regularizan y los estereotipan.

Además podemos preguntarnos qué ocurre cuando una obra incluye rasgos dominantes de dos géneros diferentes. La propuesta resulta muy valiosa en este sentido, pues da fe de la naturaleza «híbrida» de este tipo de obras. Por consiguiente, emplearé a lo largo del libro este término: «híbridos», cada vez que me refiera a obras de complicada etiquetación genérica.

Por último, debe recordarse la fuerte vinculación de cada género literario con su momento histórico, lo cual los lleva en la mayoría de las ocasiones a tener una vigencia limitada. Las razones de sus auges y caídas suelen resultar difíciles de determinar e implican siempre cuestiones sociales, políticas, estéticas, psicológicas... Al fin y al cabo, ningún sistema cultural es un producto cerrado, sino un proceso. Todo sistema cultural debe ser estudiado desde su constante evolución y en conexión dialógica con su entorno (Torop 2005). Los géneros no escapan a esta naturaleza semiótica.

En el próximo epígrafe vincularé estos principios –y algún otro– con las posturas habituales de los lectores ante la existencia de un «subgénero de la ciencia ficción».

2.1.2. El lector ante el género

El punto de partida para este estudio es, entonces, que una persona conoce tales hechos sobre el lenguaje independientemente de cualquier capacidad de proporcionar criterios de los géneros preferidos para tal conocimiento (Searle 1969: 24).

Una vez he tomado partido en el debate sobre los géneros literarios⁵³, ahondaré en la manera en que muchos lectores contemplan esta idea de los géneros, sobre todo entre los aficionados a la ciencia ficción.

53. De lo contrario, tendría que haber concluido el libro aquí mismo. Por otra parte, no podría volver a utilizar el término «ciencia ficción» ni el de «novela policiaca» ni el de «novela de aventuras» ni ningún otro similar, pues si no existieran los géneros, no tendría sentido emplear ninguno de estos términos.

En este sentido, una y otra vez se han discutido los límites de la ciencia ficción y también de manera regular se ha llegado a cierta resignación respecto a que el lector del género sabe intuitivamente qué cabe en él y qué no –salvo ciertos híbridos–, pero también a que difícilmente se puede realizar un encasillamiento temático o de personajes como se lleva a cabo cuando se estudia la novela policiaca o la novela sentimental o incluso la picaresca o la pastoril.

Una y otra vez se encuentran los críticos y los teóricos con el problema de que «la ciencia ficción no puede ser definida» porque entran demasiadas cosas y las novelas son demasiado diferentes entre sí. La cantidad tan enorme de subgéneros que la comprenden y las diferencias –en apariencia irreconciliables entre todos ellos– desanima al más voluntarioso (Cavallaro 2001: 244).

Sin embargo, pese a lo que hemos contemplado en cuanto a las propuestas de Aristóteles, Brunetière, Croce, Tomashevski, Todorov y Lázaro Carreter, no parece que ninguno de los estudios se haya planteado la posibilidad de que la consideración del género por parte de sus lectores y críticos remita a factores literarios mucho más profundos⁵⁴.

Lo más importante de todo lo expuesto hasta ahora, lo que me gustaría que se tomara en mayor consideración, es mi propuesta de dilucidar ese principio íntimo del género, ese mecanismo interno que me gusta denominar «forma interior del género».

En este sentido, considero que jamás debemos perder de vista que el fenómeno literario tiene raíces mucho más hondas que la mera discusión de temas, de instancias narrativas o de figuras retóricas. Aceptemos que estas magníficas herramientas son muy útiles por cuanto, a menudo, el entenderlas, analizarlas, explicarlas, desglosarlas demuestra que los recovecos de tal o cuál novela quedan reflejados de manera muy característica desde el planteamiento de estas herramientas. Por ejemplo, la esencia de la novela conductista y de su pacto de ficción particular se reflejan de manera muy clara en la naturaleza de su discurso y en el tratamiento de sus personajes y en la época que retrata, como podríamos observar en el clásico ejemplo de *El Jarama* (Sánchez Ferlosio 1955). Del mismo modo,

54. Las maneras teóricas de analizar los «géneros» apenas han encontrado eco en todos aquellos que ha estudiado la ciencia ficción en España y cabe preguntarse por qué antes de ponerse a estudiar un «género» tan complejo como el de la ciencia ficción algunos teóricos no estudian antes alguna «teoría de los géneros» y extraen unas conclusiones como las aquí expuestas antes de realizar ciertas afirmaciones. Al menos a mí me han servido para despejar dudas y definir una línea de análisis.

existe en el teatro del absurdo una estrecha relación entre la actitud de los personajes hacia el mundo y la visión que cada autor en particular tiene de los problemas del individuo respecto a su sociedad, como en *Esperando a Godot* (Beckett 1952), dando lugar a una manera de acercarse al pacto de ficción⁵⁵ propio de la literatura del absurdo.

Por todo ello, los tipos de análisis genéricos basados en temas, discurso o personajes han resultado del todo ineficaces con la ciencia ficción. El género no se construye en torno a un tipo de personaje ni de espacio, tampoco en función de un discurso ni de una ideología. Existen ciertos tópicos, por supuesto, propios del género; sin embargo, son tan variados y diferentes entre sí, según las obras, que difícilmente pueden tomarse como los rasgos dominantes del género. Se trata, por el contrario, de una manera de entender la relación entre el espacio ficticio ofrecido por la literatura y su distancia con la realidad. Lo más grave de esta cuestión reside en que, por ello, la ciencia ficción literaria se basa en la postura tomada por el autor respecto al lector y a su propio texto. Un libro no es de ciencia ficción porque aparezcan robots, naves espaciales u holocaustos nucleares; lo es por la manera en que todo esto es tratado, por las cláusulas ficcionales que lo sustentan.

Para explicarme mejor, tomaré una cita de un teórico del arte, Gombrich, y la aplicaré al fenómeno de la literatura:

Lo que un pintor investiga no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos «realidad» (Gombrich 1959: 44).

Así que lo que analizo a la hora de estudiar un género literario de ficción proyectiva no es su unión con la realidad sino una manera particular de propiciar reacciones ante ella.

Con este planteamiento puede llegarse a conclusiones tan inauditas como que *Azogue* (Stephenson 2003) o *La locura de Dios* (Aguilera 1998) sean ciencia ficción sin incluir en sí mismos casi ninguno o incluso ningun-

no de los elementos espaciales, temporales ni de personajes que normalmente suelen asociarse con el género.

Por esto, podemos entender que a lo largo de este siglo la ciencia ficción ha recibido influencias de cualquier género existente en literatura, pues como se ha dicho a menudo respecto a los temas que trata: «todo cabe en la ciencia ficción», pues no es un género temático sino una manera de enfocar la literatura, una manera particular que constituye la forma interior del género. Nos dice Asimov en su prólogo a *Estoy en Puertomarte sin Hilda*:

Entre la mayoría de los que no están familiarizados con el tema, hay una tendencia a considerar la ciencia ficción como un miembro más del grupo de géneros especializados, tales como el policiaco, el del oeste, el de aventuras, el de narraciones deportivas, el amoroso y similares. A quienes conocen bien la ciencia ficción, esto les ha parecido extraño porque, *sub finem*, este género pretende ser una respuesta literaria a los cambios científicos, y esa respuesta puede abarcar la escala completa de la experiencia humana. En otras palabras, la ciencia ficción lo comprende todo (Asimov 1971: 9).

Por consiguiente, las discusiones tradicionales respecto al género giran en torno a algunos puntos recurrentes una y otra vez: definición, relación con otras formas de ficción proyectiva, literatura de ideas sin cuidado por el lenguaje... Llama bastante la atención el hecho de que la mayor parte de estos problemas no suelen ser temas tan trascendentales en otras formas literarias.

Pongamos otro ejemplo con el cual no sólo ahondar en lo planteado, sino con el que retomar además el problema de la ciencia y de su vinculación con la ciencia ficción: los premios UPC⁵⁶, durante mucho tiempo los más prestigiosos de la ciencia ficción en España, han tenido habitualmente un jurado formado predominantemente por hombres de ciencia. Otro ejemplo: los premios otorgados en nuestro país a los artículos sobre el género casi siempre son también científicos (AEFCFT 2008)⁵⁷. Por últi-

56. Los premios UPC son los premios otorgados por el Consejo Social de la Universidad Politécnica de Cataluña a novela corta inédita desde 1991.

57. Se trata de los premios Ignoutus, concedidos por los aficionados que cada año asisten a la convención nacional «Hispacón» y por los socios de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT) (Villarreal 2008).

55. Más adelante, ahondaré en esta idea de que existen maneras de acercarse al «pacto de ficción».

mo, observemos la escasa o nula formación filológica de los profesionales dedicados al género durante muchos años y, una vez más, la abundancia de científicos en sus filas. Por fortuna, este hecho va cambiando poco a poco y –como hemos visto ya– nuevos nombres de escritores, críticos y editores de formación filológica han ido apareciendo (casos como el de Javier Negrete, Alberto García-Teresa, Joaquín Revuelta, Rafael Marín...) ⁵⁸. La ciencia es un punto fundamental, como vemos, de la ciencia ficción. ¡Incluso está en el nombre! Sin embargo, no menos de la mitad de las novelas y relatos de ciencia ficción no tratan sobre ciencia. Puede que me haya quedado muy corto.

¿A qué se debe entonces esta tendencia hacia lo científico? Realmente a la perversión –en el sentido más ligero de la palabra, por supuesto– de mecanismos retóricos, como el de la relación objeto maravilloso/explicación científica, que han pasado de su función como elementos simbólicos ⁵⁹ e impulsores de la trama ⁶⁰ a rasgos dominantes del género en sí mismo. No son sino un motivo recurrente en una gran cantidad de novelas de ciencia ficción. La vinculación del género con la ciencia supone uno de los principales puntos de fricción y esta vinculación proviene precisamente de la postura del autor respecto a texto, lector y realidad.

Las raíces de esta tendencia, la cual ha terminado por provocar así mismo parte del mal prestigio de la ciencia ficción, se encuentran por tanto en la propia naturaleza del género e incluso en las dudas acerca de si existe o no un género al que pudiéramos llamar, con propiedad, «ciencia ficción». Pero la forma interior del género, así como sus rasgos dominantes, no son una tendencia hacia la ciencia específicamente, sino hacia una visión científica de la realidad. Y de este modo volvemos al planteamiento de que existe algo mucho más profundo en la esencia del género que lo meramente temático, pues, parafraseando a Van Dijk: «Las superestructuras existen independientemente del contenido» (1978: 143) o, como escribe Novell: «el género de la ciencia ficción es el sustantivo que necesita de un adjetivo que lo vehicule narrativamente» (2008: 104).

Llegados a este punto podría parecer que ya hemos tocado suficientes cuestiones delicadas: relación realidad-ficción, género basado en algo

interno, relación lector-ficción... Pero todavía nos queda tratar el problema de recepción que ha sufrido la ciencia ficción como género. Falta por ejemplo la cuestión editorial/comercial.

En esta ocasión tomaré el ejemplo de la convención anual sobre literatura proyectiva: *Hispacón*, en concreto la de 2003, donde reconocidos autores de ficción proyectiva insistieron una y otra vez en la inexistencia de los géneros y en que la clasificación de obras por géneros se debe a cuestiones económicas de las editoriales. Esta idea continúa siendo mantenida por no pocos editores y escritores. El motivo se encuentra en que todos ellos contemplan cómo algunos libros de género son tratados con especial interés por público y agentes literarios según el enfoque de marketing que reciban, si no se menciona el término «ciencia ficción»; mientras, otros títulos quedan reiteradamente olvidados al partir de autores y editoriales consideradas «de género». Aquí se origina a menudo la insistencia por parte de muchas personas en atacar la idea de «género» y la exigencia por parte de autores y editores en cada acto público de olvidarse de estas etiquetas y su exigencia de que las obras literarias sean descritas solo como «buenas/malas», «interesantes/no interesantes». Pero en realidad se trata de una tendencia inevitable:

El lector menos dotado de habilidades clasificadoras halla afinidades y diferencias entre unas obras y otras. [...] El propio mercado editorial conoce muy bien el interés o el desinterés por cierto género de obras. La historia literaria, nacional o comparada, reconoce, por su parte, la fuerza expansiva de ciertos modelos (Lázaro Carreter 1976: 115).

Con el enorme caos actual respecto al género por parte de muchos lectores, críticos, autores y teóricos, no resulta extraño la elusión general del tema por parte de casi todos. Como tantas veces en literatura, se pretende a menudo considerar que un problema no tiene solución basándose en que el problema sería muy complicado de examinar. Esto nunca detiene a nuestros compañeros investigadores de ciencias, como tampoco ha detenido a tantos y tan capaces teóricos de la literatura a lo largo de las décadas: «Se puede encontrar siempre una propiedad común a dos textos y, en consecuencia, agruparlos en una clase» (Todorov 1978: 36).

58. Según Julián Díez (2008), la aparición de más y más expertos en ciencia ficción sin preparación científica se debe a que la denominación «ciencia ficción» se ha venido a emplear en un tipo de literatura más amplia que la que originalmente definía el género.

59. El ordenador, por ejemplo, en *Un valor imaginario* (Lem 1973) es un símbolo de nuestra idea de la Divinidad.

60. En *Mundos en el abismo* se nos explican las posibilidades científicas reales de que los planteamientos de la trama sean posibles (Aguilera y Redal 1988).

Otra cosa es que se desconozcan o se ignoren los estudios sobre teoría de los géneros ya existentes en muchos análisis⁶¹. Como se ve en su caso y me gustaría que también en el de este libro, la solución –una vez enfrentado con rigor el problema– resulta más sencilla de lo que podría parecer en un primer momento.

Otro factor que ha llevado a algunos lectores a poner en duda que exista un género llamado «ciencia ficción» ha sido la sorprendente y compleja evolución que ha sufrido. Una pregunta habitual es: «¿Acaso pueden pertenecer al mismo género una novela de télépata como *Muerto por dentro* (Silverberg 1972) que una novela de vampiros como *Soy leyenda* (Matheson 1954) y una novela sin planteamientos científicos como *El hombre en el castillo* (Dick 1962)?». ¿Y pueden no pertenecer a dicho género *Drácula* (Stoker 1897), *En las montañas de la locura* (que se basa en una cultura extraterrestre: Lovecraft 1931) o unas memorias de un revolucionario comentadas por historiadores futuros: *El talón de hierro*, de Jack London (1908)?

Las sucesivas complicaciones a la hora de aunar el género desde la forma exterior han llevado a menudo al fracaso. Sin embargo, como pretendo demostrar, «allí donde ciertos modelos preferidos de explicación no logran dar cuenta de ciertos conceptos, son los modelos los que deben eliminarse, no los conceptos» (Searle 1969: 21).

Por si fuera poco, debemos considerar también dentro del problema la enorme evolución de las formas exteriores del género. Esta cuestión está muy bien planteada de nuevo por Lázaro Carreter, quien afirma –siguiendo a Brunetière, como ya hemos visto– que todo género evoluciona, lo cual implica problemas teóricos evidentes como que los epígonos suprimen o alteran funciones, refunden, mezclan géneros, buscarán temas originales... y que el crítico tiene un duro trabajo a la hora de dilucidar los rasgos dominantes de cada género (Lázaro Carreter 1976: 115-120).

Por otra parte, Todorov insiste en que cuando una obra no sigue un género en uno de sus rasgos y la señalamos como tal, cumple el principio

de la excepción que confirma la regla. Para que exista una transgresión de una ley, debe existir dicha ley. El hecho de que rompa todo el género, o sólo presente una mutación de uno de sus rasgos, servirá para dilucidar si pertenece al género o no. Del mismo modo, si fueran muchas las obras que rompieran dicho rasgo, ya no podríamos calificarlo de rasgo dominante y deberíamos reformular las características del género en cuestión. «De este modo, cuando la obra transgresora llama la atención y hace que otros sigan su estela e imiten la transgresión, esa obra queda convertida en una nueva regla» (Todorov 1978: 49), pues «la fuerza que opera el cambio estructural es la operación de la metamorfosis, el transformador de la variedad individual dentro de la invariante del *Ur-tipo*» (Dolezel 1990: 93).

¿Acaso las rupturas de Joyce, su uso del lenguaje y de los muy diversos recursos narrativos no se han convertido hoy en la regla de la literatura posmoderna?

Al fin y al cabo, como defiende una y otra vez Todorov, todo género proviene de otro género: «Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación» (Todorov 1978: 50).

Para terminar afirmando que no ha habido nunca literatura sin géneros...

La obligación del teórico, en mi opinión, será entender el género; la del crítico, emplear la teoría; la del escritor, romperlo todo.

Sin entrar a discutir la casuística personal de que cada obra haya sufrido o no problemas por diversas políticas editoriales, debería quedar ya fuera de toda duda que esta discusión no se ha iniciado en el siglo XX, sino que –como ya hemos visto y en realidad sabe cualquier estudiante de primer año de Teoría de la Literatura– la *Poética* aristotélica ya se basaba fundamentalmente en esta dialéctica. ¡Y en tiempos tan remotos no existían aún los *lobbys* editoriales! Que sepamos...

Por consiguiente, la clasificación explícita por géneros –y en particular la etiqueta de «ciencia ficción»– no comienza en un principio por elección de los autores ni de agentes literarios. Para desgracia de mi editor, repito la cita de Lázaro Carreter:

El lector menos dotado de habilidades clasificadoras halla afinidades y diferencias entre unas obras y otras. [...] El propio mercado editorial conoce muy bien el interés o el desinterés por cierto género de obras. La historia literaria, nacional

61. Una excepción sería el estudio de Novell (2008: 91-106), quien también considera imprescindible una postura ante los géneros antes de lanzarse a explicar la ciencia ficción. Su análisis me parece muy inteligente y cuidado en algunos momentos. Especialmente interesante es la contemplación de los géneros literarios como la visión desde detrás de una cortina de agua, que podemos cruzar o no. En este sentido se incidiría en la consideración de los géneros como «horizontes de expectativas». No obstante, Novell –muy posmodernamente– sustenta el peso de la existencia de un género en la visión subjetiva del observador y, como vamos viendo, yo –quizás por formación más tradicional– concedo idéntica importancia a las marcas textuales que dan cuenta de la naturaleza genérica de una obra, cuando existen, y a los principios que rigen cada texto.

o comparada, reconoce, por su parte, la fuerza expansiva de ciertos modelos (Lázaro Carreter 1976: 115).

Los géneros existen, pero se trata de herramientas críticas y creativas, no constrictoras, y como tal deberían ser tomados:

Sin algún punto de partida, sin algún esquema inicial, nunca lograríamos aprovechar el flujo de la experiencia. Sin categorías, no sabríamos discernir nuestras impresiones. Paradójicamente, ha resultado que importa relativamente poco cuáles sean aquellas categorías primeras. Siempre las podemos reajustar según las necesidades. Y, en realidad, si el esquema es vago y flexible, tal vaguedad inicial puede no ser ningún obstáculo sino una ayuda. Un sistema completamente fluido no serviría para su función: no podría registrar hechos ya que no tendría archivadores (Gombrich 1959: 76).

Hoy en día podemos plantear las ventajas y desventajas editoriales de las clasificaciones de la literatura por géneros, pero recordemos una vez más que esta cuestión no sólo fue ya planteada por Aristóteles, sino que ha sido mantenida a lo largo de los siglos y llega a dar nombre a asignaturas, congresos y publicaciones universitarias. Su discusión habría de basarse, en nuestra opinión, en criterios ontológicos o estructurales –o retóricos, como veremos–, no en principios coyunturales.

Asumo por consiguiente que existen los géneros y que pueden ser defendidos tanto desde posturas tradicionales como desde su función como horizontes de expectativas, así como rastrearse en los textos o en los efectos buscados. Esto, como es lógico, ha de ser premisa fundamental de todo lo aquí planteado: «Funcionan como «horizontes de expectativa» para los lectores y como «modelos de escritura» para los autores» (Todorov 1978: 53).

Esto no quiere decir que el escritor se plantee de manera consciente si va a tocar tal o cuál género, pero sí que toda una tradición genérica está bullendo en el horizonte de expectativas del escritor cuando decide tomar un fantasma, un robot o un cowboy, sea para continuar el género, sea para hacerlo evolucionar o sea para romperlo:

La respuesta a la pregunta del filósofo «qué diríamos si...» no es una predicción sobre la conducta verbal futura, sino un

enunciado hipotético de intención dentro de un sistema de reglas, en el que el dominio de las reglas dicta la respuesta (Searle 1969: 24).

En este sentido, y volviendo a la cita de Gombrich, no se trata de estudiar la ciencia ficción como un sistema cerrado; toda idea de «obra literaria» como «sistema cerrado» acaba llevando a la interpretación de la misma como «signo» (Villar Dégano 1986). Esa tendencia mutiladora es la que tanto disgusta a quienes no se encuentran cómodos con la teoría de los géneros. Así que, intentando no cerrar ninguna puerta, no me planteo radicalizar los parámetros de existencia del género de la ciencia ficción, sino aportar herramientas para el análisis de ciertas obras que comparten determinados rasgos dominantes, pues nadie puede negar que existe una impresión cultural general de «género de ciencia ficción» basada en algunos parámetros determinados. Se puede criticar la exactitud que consiga respecto a la delimitación del género, pero en este sentido me adhiero a la postura de Searle: «El maniobrar con la noción de «exactitud» tampoco ofrece ninguna ayuda, pues, como Wittgenstein observó, la exactitud es relativa a algún propósito» (Searle 1969: 19).

Esos parámetros y esa búsqueda de exactitud deben ser, ahora sí, materia fundamental de este libro. Y, en relación con esto, ojalá en el futuro aparezcan obras que rompieran los esquemas aquí planteados, que echen por tierra cuanto aquí se defiende como «ciencia ficción» y traigan obras aún más complejas e interesantes, si caben, pues darían fe de la versatilidad y las posibilidades de este medio de transporte denominado «literatura».

Por todo lo expuesto, debería haber quedado ya claro que no pretendo encorsetar, maniatar o manipular lo que debe hacer o lo que debe significar tal o cuál obra sino sólo describir por qué hasta el momento actual existe una literatura muy diferente a todas las demás y que aporta elementos enriquecedores y novedosos (y que a esa literatura la llamamos «de ciencia ficción»).

Por ello, no partiré de una concepción de estructura limitada al propio objeto de estudio al modo de, por ejemplo, Hjemslev en cuanto a «entidad autónoma de dependencias internas» (citado por Ricoeur 1988: 43). No la contemplaré desde su propia interinfluencia, sino desde sus relaciones con cada uno de los fenómenos que tiene alrededor y aceptando su habitual hibridismo y su afinidad con otras formas literarias. La ciencia

ficción, como todo mecanismo literario de cierta complejidad, acepta y recoge propuestas de muy diversos ámbitos hasta diluirse e incluso anularse, como llega a suceder en algunas obras de Dick (1962 o 1981a). En este sentido, a pesar de que veremos la ciencia ficción desde dos puntos de vista: forma interior del género (naturaleza del género) y, sobre todo, retórico (forma exterior), cabe aceptar también la opinión del escritor Javier Negrete de que la ciencia ficción es en realidad «solo» un paisaje en el cual situar una historia (Negrete 1999: 46). En realidad, para hablar con propiedad deberíamos decir: «mirada» o, mejor aún, «actitud».

Por si fuera poco, no debemos olvidar que la mayor parte de los receptores se guía a menudo por estas convenciones. Pueden no llamarlo «Ciencia ficción» o «Espada y brujería» o «Novela rosa», pueden no clasificarlo por X o por Y, pero muchos receptores –la mayoría– tienden a inclinarse por cierto tipo de obras con cierto tipo de personajes. Sea esto bueno o malo. No sólo eso, sino que muchos seguiremos determinados géneros despreciando de vez en cuando alguna obra concreta de dichos géneros y despreciaremos otros, ¡pero incluso disfrutando obras concretas del género odiado! Por ejemplo, a mí no me interesa en general el género del western, pero disfruté con una excelente novela de dicho género: *Lonesome Dove* (McMurtry 1985). Esto, más allá de romper la regla, como es sabido, la confirma en cuanto que a menudo reconocemos que nos ha gustado de manera anecdótica tal o cual obra de un género que, en general, «no nos gusta».

¿Que existen obras y autores de difícil clasificación?

Bien, como ya hemos ido descubriendo, la literatura avanza y eso es signo de su buena salud. Los géneros evolucionan y la crítica debe dar cuenta de dicha evolución. Y existirá hibridismo. Es difícil encontrar un libro sobre géneros que condene una u otra obra por salirse o entrar en un género; se trata de describir fenómenos literarios y resulta evidente que *La regenta* («Clarín» 1884) y *Fortunata y Jacinta* (Pérez Galdós 1887) comparten rasgos muy diferentes en cuestión de horizontes de expectativas y pactos de ficción respecto a los que comparten *Cita con Rama* (Clarke 1972) y *Cronopaisaje* (Benford 1980). Negar la diferencia entre personajes, espacios, tramas y atmósferas entre estos dos tipos de obras carece de fundamento, tal y como iremos analizando:

Muy pocos son los discursos publicados cuyos destinatario individualizado no sea considerado la encarnación de un au-

ditorio particular determinado (Perelman 1958: 85) [aunque él no lo toma directamente desde la literatura].

Negar esto implica negar mecanismos constantes del funcionamiento de la literatura. Negar las diferencias comunicativas de que hacen uso autores tan alejados entre sí como Azorín y Ray Bradbury –a pesar de desarrollar ambos una prosa lírica– es cerrar los ojos ante el hecho de que un cambio en un procedimiento de comunicación implica inevitablemente un cambio en el significado del mensaje (Villar Dégano 1986).

En resumen, la complejidad del género hace necesario recurrir a la teoría de la literatura y a los diferentes puntos de vista que sus formuladores han aportado para resolver precisamente problemas como los que nos ocupan.

2.2. Definiendo «ciencia ficción»: la construcción de una forma interior del género

2.2.1. Herramientas teóricas

2.2.1.1. El pacto de ficción

Lo que ocurre, en realidad, es que el hacedor de narraciones se demuestra un exitoso «sub-creador». Construye un Mundo Secundario al cual otra mente puede acceder. Lo que relata es «verdad» en su interior; se ajusta a las leyes de ese mundo. Por lo tanto uno lo cree, cuando está, por así decirlo, dentro de él. En el momento en que aparece la duda, se rompe el hechizo; la magia, o mejor dicho, el arte ha fracasado. Y uno retorna al Mundo Primario, mirando desde fuera el pequeño y abortivo Mundo Secundario (J.R.R. Tolkien en Carpenter 1977: 212).

PARA EMPEZAR A tocar este problema de la definición y de los rasgos dominantes del género de la ciencia ficción literaria consideremos que a la hora de investigar una definición apenas se ha planteado un estudio riguroso de sus mecanismos ni de su esencia, aun existiendo ya algunos apuntes para ello (Ryan 1991).

Insisto en la necesidad de hallar la forma interior del género de la ciencia ficción literaria: un género que habla de lo real y de lo que no es posible en este momento histórico, pero que rechaza lo mágico, lo esotérico, lo mítico, lo religioso (como verdad revelada) y lo alegórico como tal. En esto consiste el género y esto busca el aficionado al género: zambullirse en algo que es, pero no es, pero puede ser. Al poco tiempo de comenzar mis investigaciones sobre el género ya me daba cuenta de que esa forma interior tenía mucho que ver con el pacto de ficción.

Comencemos entendiendo el pacto de ficción.

Un «pacto de ficción» es el acuerdo establecido entre un texto ficcional y un lector de dicho texto, por el cual ese lector lee los sucesos ocurridos como si estuvieran de verdad ocurriendo ante él. Por ello, resulta muy importante tener en cuenta para su estudio: el horizonte de expectativas del lector, la discusión sobre la existencia de unas «marcas de ficcionalidad» que permiten al lector moverse entre la «irrealidad» del texto, el peligro

de romper dicho pacto si el texto rompe demasiado con las creencias del lector y el esfuerzo del lector por «cerrar» los ojos ante ciertos hechos y actitudes del texto: la suspensión de la incredulidad de la que hablaba Coleridge.

La fuerza de este pacto depende, por consiguiente, tanto del lector como del propio texto e incluso del momento preciso en que la lectura tiene lugar, con todo el ruido comunicativo que exista en el contexto.

2.2.1.2. El horizonte de expectativas

Es decir, en *Antígona* el espectador ateniense conocía la historia del enfrentamiento entre Creonte y su sobrina (Sófocles, s.V a. C.) y construía lo que llamamos «su horizonte de expectativas» conforme a dicho conocimiento. Si de repente Antígona hubiera bajado a los infiernos a mitad de la obra, quizás se habría roto el pacto de ficción establecido con el texto de Sófocles. No obstante, no existiría problema si quien descendiera fuera Orfeo. Para un espectador moderno iletrado, por el contrario, no existiría quizás problema alguno en que descendieran a los infiernos Creonte, Antígona, Orfeo y el propio Sófocles a discutir con Edipo sobre el enterramiento familiar, siempre y cuando desde el principio de la obra se partiera de unos postulados argumentales «irreales». Es decir, la manera de afrontar el pacto de ficción, de ficcionalizar, tiene que ver con el género, además de tener que ver con la época. Según esta conclusión, ¿podríamos rastrear en un texto unos principios básicos de ficción proyectiva que estuvieran vinculados con una manera particular de plantear el pacto de ficción y que constituyeran su rasgo dominante, configuraran su forma interior y fueran la clave de la sintonización de los gustos de un cierto grupo de lectores?

2.2.1.3. Las marcas de ficcionalidad

Estos postulados «irreales» podrían ser, por ejemplo, una portada con demonios y grandes llamas (elemento paratextual o contextual) o la insistencia de uno de los personajes desde el principio de la obra de que en algún momento todos habrán de descender a los infiernos (elemento cotextual).

De otro modo, en *Misericordia*, la aparente exageración que plasmaba Pérez Galdós (1897: 64-67, 72-76) respecto a las penurias y engaños de los mendigos se apoyaba en las descripciones de su entorno, bien conocido por muchos de sus lectores. Al leer la descripción de la conocida fachada de cierta iglesia, el lector recordaba haber visto allí mendigos mutilados y enfermos, sin reconocer en ellos engaño alguno. El recuerdo, en forma de horizonte de expectativas de un lector madrileño modelo –por ejemplo–, jugaba con estas marcas de ficcionalidad dándole «realismo» al conjunto. Sin embargo, era un arma de doble filo, pues un error en una descripción podría hacer dudar al lector de la rigurosidad de la relación entre ficción y realidad que sostenía la novela. Si ocurría, se rompía el pacto de ficción.

¿Es más fácil, por consiguiente, mantener el pacto de ficción en una obra «no realista»? En apariencia, así habría de ser, pero depende mucho del género y de la obra. En primer lugar, muchas obras de Cortázar, Borges, Lovecraft, King... se desarrollan en lugares fácilmente reconocibles, pues un lugar reconocible –como el Madrid de Galdós– puede ser usado como marca de ficcionalidad mediante la cual reforzar el pacto de ficción «no realista». Tendríamos aquí –como hacía Pérez Galdós en *Misericordia*– las referencias a lugares concretos, bien identificados, con los que reforzar el pacto de ficción. Tendríamos también, por ejemplo, las descripciones de Nueva Inglaterra realizadas por Lovecraft o las del Buenos Aires de Cortázar, que precisan de unas descripciones rigurosas, reconocibles, para sostener lo fantástico (Roas 2001: 25).

Por otra parte, los errores en la relación realidad-ficción en *El señor de los anillos* (Tolkien 1954-1955) o en *Pórtico* (Pohl 1977) pueden ser menores o incluso imposibles de darse del mismo modo. Sin embargo, continúa existiendo el pacto de ficción en cuanto a la psicología de los personajes y en cuanto a los principios de causalidad que van desarrollando las obras. Suele resultar más complicado crear y mantener el pacto de ficción por la falta de asideros con la realidad del lector.

Una vez más, observamos cómo no se pueden valorar las obras por el género al que pertenecen, sino –en caso de que podamos realizar tal valoración– por cada obra observada individualmente en su relación con las demás.

2.2.1.4. La tensión del pacto de ficción o su ruptura

Debemos recordar cómo, a menudo, «le otorgamos un margen de credibilidad a la trama» y, así, algo que en un primer momento nos parece inaudito o imposible puede aclararse más adelante. Por ejemplo, en la novela del escritor de ciencia ficción y literatura fantástica Fredric Brown: *La noche a través del espejo*, el protagonista se esfuerza en negar a lo largo de toda la trama la imposibilidad de los hechos, y el lector con él, hasta que no queda más que una explicación fantástica, sobrenatural. Sin embargo, al final de la novela la situación no es la esperable (Brown 1950).

Al contrario, en la novela *Nadie me mata* (Azpeitia 2007) un hecho fantástico inicial queda con la explicación en el aire y crea al lector la sensación de que será explicado más adelante, creando así una tensión del pacto; no obstante, lo que ocurre es que el lector se habitúa al hecho fantástico y termina por no necesitar una explicación. La tensión se afloja.

Como he explicado, el pacto de ficción en muchas obras es forzado para, a lo largo de la lectura, de un modo u otro, mantenerse e incluso reforzarse.

Un caso de ruptura del pacto de ficción me ocurrió, por ejemplo, con la película *Parque Jurásico*, cuando un niño sufre una descarga eléctrica en una valla electrificada para contener a un tiranosaurio. El chaval se levanta manchado de hollín y con el pelo de punta. Queda muy simpático, imagino, para algunos espectadores, pero a mí el pacto de ficción me lo rompió en mil pedazos. No me lo creí. ¡Pero sí me estaba creyendo que un tiranosaurio se zampara cabras en pleno siglo XX!

Como ya sabemos, el pacto de ficción depende mucho de nuestras creencias y de nuestro conocimiento del mundo, de nuestro horizonte de expectativas, en suma. Jamás llegamos vírgenes a una obra literaria, jamás podemos observar una obra «en frío». Pretender lo contrario es engañarse a uno mismo: «El ojo inocente es un mito» (Gombrich 1959: 251).

Ahora bien, sólo hablo aquí del funcionamiento del pacto de ficción.

Considero que ya podemos analizar la poeticidad de la obra respecto a dicho pacto. La rotura del pacto puede influir o no en la valoración de la obra o en la provocación de la catarsis.

A continuación, pondré cinco ejemplos en los cuales la poeticidad de la obra se basa en la rotura del pacto de ficción.

En la película de Spike Jonze, con extraordinario guión de Charlie Kaufmann, *Cómo ser John Malkowitz*, se cumplen las leyes de la causalidad,

pero no las de la psicología de los personajes, quienes actúan de manera quizás incomprensible para el espectador y no como se esperaría que se comportaran en la desquiciada situación que se crea. Todo el tiempo se replantea el espectador la realidad de lo que ocurre, como si –momento tras momento, fotograma tras fotograma– se nos quisiera recordar que lo que vemos es una ficción. Por ejemplo, no parecen un descuido del guionista, sino parte de la poeticidad del texto fílmico las distintas reacciones de los personajes ante un hecho tan asombroso e imposible como el que articula toda la película o, sin especial coherencia con el personaje, pero sí con el desconcierto de las reacciones, el momento en que el protagonista encierra a su mujer en una jaula.

Del mismo modo, en una obra de teatro como *Esperando a Godot*, la ruptura del pacto de ficción es constante, tanto en los hechos que ocurren, como en las relaciones de los personajes, como en la misma situación inicial:

Entra Vladimir.

Estragón (*renunciando de nuevo*): No hay nada que hacer.

Vladimir: (*se acerca a pasitos rígidos, las piernas separadas*): Empiezo a creerlo. (*Se queda inmóvil.*) Durante mucho tiempo me he resistido a pensarlo, diciéndome: Vladimir, sé razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha. (*Se concentra, pensando en la lucha. A Estragón:*) Vaya, ya estás ahí otra vez.

Estragón: ¿Tú crees?

Vladimir: Me alegra volver a verte. Creí que te habías ido para siempre.

Estragón: Yo también.

(Beckett 1952: 15).

Como tercer ejemplo, recordemos que Bertold Brecht buscaba la ruptura constante del pacto de ficción mediante el distanciamiento, con la insistencia hacia los espectadores de que no veían una obra de teatro, para que de este modo el seguimiento de la trama no despistara de las inquietudes planteadas (Brecht 1947: 129-169).

Por otra parte, toda la metaficción implica una ruptura del pacto, desde *El Quijote* (Cervantes 1605-1615) y su corte a mitad de la novela para permitir a Cervantes ir a buscar la continuación en un mercado de Toledo,

hasta *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello 1921) y todas sus consecuencias: *Los figurantes* (Sanchis Sinisterra 1993), *La saga/fuga de J.B.* (Torrente Ballester 1984) y tantas otras. En cine, lenguaje siempre más reconocible en nuestros días, podemos citar todas esas películas en las que el personaje habla directamente al público, como Woody Allen en *Annie Hall* (1977), o aquellas en las que el personaje sale de la pantalla, como en *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), del mismo director.

Y ya en un paso más allá tendríamos toda la novela posmoderna con constantes rupturas de los patrones ficcionales y experimentos estructurales, temporales y espaciales que, a la larga, pueden catalogarse en diferentes géneros de la ficción «no realista», como *Rayuela* (Cortázar 1963) o *La música del mundo* (Ibáñez 1995)⁶².

En definitiva, comprender el concepto de «pacto de ficción» resultará esencial para entender el mecanismo literario de la ciencia ficción, pues se encuentra fuertemente vinculado con la forma interior del género.

2.2.1.5. Pacto de ficción y ciencia ficción

El estudio de la forma interior del género, desde esta manera tan posmoderna de analizar la literatura, partiría de la teoría de que la realidad no existe como tal y de que, por tanto, sólo existen modos de interpretar e incluso de percibir⁶³. Planteemos, respecto a esta cuestión, que no existiría diferencia entre un mundo de ciencia ficción, nuestro mundo cotidiano y el de *Eugenie Grandet* (Balzac 1833). Como decimos, los tres mundos sólo serían maneras de percibir. ¿De percibir qué? Bien, ese «qué» no estaría

62. La novela posmoderna trae un nuevo problema a la ecuación, pues muchos de sus autores parten de la base de que la realidad no funciona tal y como la conocemos, así que las novelas que rompen los patrones esperados a veces se corresponden más con la «realidad real» que las novelas lineales tradicionales. En este sentido, ninguna de estas novelas pertenecería a la ficción proyectiva, sino a un desarrollo poético más certero de los mecanismos profundos de la mimesis humana. David Roas, siempre cabal y sosegado en sus juicios, propone plantear lo fantástico desde nuestros mecanismos cognitivos (cómo percibimos o describimos), en lugar de mirar la realidad o irrealidad del mundo mimetizado (Roas 2009). Quizás sea una manera de mantener los postulados de ciertos novelistas posmodernos al mismo tiempo que distinguimos entre una ficción proyectiva y una ficción «realista». Dejo a tu criterio, amable lector, la postura ante la novela posmoderna, aunque yo me inclino –lo reconozco– hacia los planteamientos del profesor Roas. Es una lástima que no sea este el lugar donde discutir una cuestión tan compleja.

Para las características de lo que entiendo por «novela posmoderna», remito al estudio de Pilar Lozano (2007).

63. Propongo para esta manera indirecta de percibir el término: «percepción intransitiva».

demasiado claro o incluso no existiría, pero desde luego si existirían las percepciones de ese «qué» inabarcable:

No es tanto que algunos de los géneros que son pertinentes en un mundo estén ausentes del otro, sino que aunque también están en él no son esta vez géneros significativos, de tal manera que algunas de las diferencias que hay entre los diversos mundos no se refieren tanto a las entidades que incluye cada uno cuanto a los diversos énfasis o acentos que cada uno de ellos pone (Goodman 1978: 29).

Por tanto, habría que establecer que resulta absurdo hablar de «género de ciencia ficción» o «género fantástico» cuando en realidad no existiría diferencia alguna entre los términos «fantástico» y «real» en lo que a la ficción literaria se refiere, sino que cada una de esas magnitudes toma de la realidad los elementos que le son pertinentes según sus necesidades. Como mucho, podríamos decir que existe una realidad indeterminada y que cada concepción que tengamos de esa realidad coincidiría con «fantástico», «ciencia ficción», «realismo»... según el caso.

Sin embargo, aunque estas teorías son muy interesantes y quedan muy estéticas desde el punto de vista de la ontología, resultan muy poco operativas a la hora de plantearse por qué existen ciertos géneros que deciden romper con lo que la mayor parte de los mortales consideran la «realidad».

No obstante, se nos puede preguntar: «¿De verdad tiene importancia la cuestión de si existe una realidad o muchas para plantear un análisis literario?».

La existencia de la realidad tiene que ver con el propio análisis de la forma interior de los fenómenos literarios y el planteamiento presentado al principio –y se trata de completar un libro sobre literatura, no sobre filosofía–, así que desde allí analizaremos la cuestión. De lo que se trata es de considerar si el lector «cree» realmente lo que lee y qué tipo de relación establece entre ese ejercicio «ilusorio» común a la mayor parte de los lectores y su propia realidad a través del pacto de ficción propuesto por cada obra, cada autor, cada época, cada género.

A partir de esto, acaso no parece ocioso plantearse, desde el concepto de «pacto de ficción», que muchos lectores de ciencia ficción desprecian la literatura «de Espada y brujería» y viceversa. Evidentemente se trata de

dos géneros diferentes y, así mismo, los planteamientos que entran en discusión en ellos son de dos tipos, a nuestro juicio: por un lado, de intereses –la parte de los horizontes de expectativas correspondiente a las inquietudes y búsquedas de cada lector– y por otro de la «verosimilitud» –la parte de los horizontes de expectativas correspondiente a las creencias de cada lector– que ofrece cada género. Esa verosimilitud parte de nuestra aceptación de los elementos ficcionales que se nos presentan, de las condiciones del pacto de ficción. En realidad, de la idea que se tenga de la realidad y de nuestra interacción con ella:

Una versión es verdadera cuando no viola ninguna creencia que nos sea irrenunciable ni tampoco quebranta ninguno de los preceptos o de las pautas normativas que le van asociadas (Goodman 1978: 37).

Una vez establecido esto –y asumiendo, para aceptar la afirmación de Goodman, la ciencia ficción como una propuesta retórica, como veremos más adelante–, podríamos discutir si las preferencias por un género u otro se basan en la capacidad de aceptar dichas condiciones o si se basan en las posibilidades que abre esta aceptación.

Es decir, una cosa sería que un lector no tuviera problemas en aceptar tanto la lucha entre un hechicero y un dragón como un encuentro con los restos de una extinguida cultura extraterrestre. Una cosa sería aceptarlo, de acuerdo, pero otra muy diferente sería que mostrara especial interés hacia alguno de estos géneros o no mostrarlo ante ninguno. ¿Tiene esto que ver con el grado de escepticismo del lector? Por supuesto que esta primera aceptación de algo como «posible», del pacto de ficción en definitiva, es necesaria, pero después lo que inclinará al lector hacia un género o hacia otro se basará sin duda en las aportaciones que dicho pacto de ficción ofrece, en qué posibilidades ofrece cada manera de ficcionalizar.

Así que para poder afrontar el análisis de ese pacto de ficción y, por inclusión, de lo que aceptamos como «suspensión voluntaria de la incredulidad» (Iser 1976: 25 y 67), aclaremos primero la validez del elemento «proyectivo» en la obra literaria para poder así describir la posición de la ciencia ficción en la controversia:

El lector sólo es capaz de constituir el sentido de la narración si rectifica gradualmente la perspectiva narrativa que

pretende orientarle. Leer contra corriente puede resultarle aquí al lector particularmente difícil, porque los prejuicios del crítico –concebir el sentido como mensaje o el significado como una filosofía de la vida– le son tan habituales que han perdurado hasta nuestros días (Iser 1976: 25).

En primer lugar, existe una cierta tendencia a considerar la ciencia ficción como literatura de evasión. Esto se debe, sin duda, a su carácter proyectivo relacionado con su descripción de mundos. Muchas corrientes críticas los han visto como mundos en los cuales aparecen hechos empíricamente imposibles en la realidad temporal del autor. La conclusión fácil y simplona por parte de muchos críticos y lectores es: se busca evasión.

Es cierto que existe una fuerte vinculación entre la idea de «mundo de fantasía» o «maravilloso», como suelen ser conocidos popular y académicamente, y el «mero entretenimiento». Sin embargo, tal y como hemos visto e iremos viendo en las páginas siguientes, el problema de la ciencia ficción no tiene que ver con la relación lúdica entre texto y lector, en un sentido de «evasión de la realidad», sino con todo lo contrario.

No entraré aún a defender el valor de una literatura no realista. A estas alturas, si alguien todavía considera que existen diferencias valorativas entre obras «que son creíbles porque no hay magia ni viajes en el tiempo» y obras «increíbles»... Pues poco se puede hacer...

Además, en la segunda parte del presente libro, esta cuestión servirá para comprender la poética del género:

La Literatura no necesita como la Ciencia la prueba de la verdad. En ella todo es inventado (Villar Dégano 1995: 24).

Desde luego, los argumentos a favor de una consideración de lo «no real» como posibilidad artística legítima ni siquiera han sido descubiertos en los últimos años por primera vez, pues ya Aristóteles expone que la literatura puede incluir cualquier hecho increíble siempre que resulte verosímil:

La función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa [...]. La diferencia estriba

en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia lo particular (Aristóteles s. IV, a.C.: 56).

Con ello, el poeta puede profundizar mucho más en las circunstancias e inquietudes del ser humano:

La *Poética* es para Aristóteles una facultad complementaria del conocimiento filosófico. La poesía supone la posibilidad que el hombre tiene de duplicar, creando a través de la imitación o mimesis un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna. El principio de verdad, que regula la experiencia de los acontecimientos históricos y reales, restringe enormemente las posibilidades humanas de previsión ética e imaginativa. Mediante la invención poética, regida por las convenciones de la verosimilitud, el hombre amplía y enriquece definitivamente su experiencia; sitúa los personajes y los acontecimientos en todos los supuestos posibles y extremos, a los que no se extiende la articulación delimitada de su desarrollo real. Por eso decía Aristóteles que la poesía es más universal y filosófica que la historia; porque esta narra únicamente «lo sucedido», mientras que aquella «lo que hubiera podido suceder, según lo verosímil y necesario» (García Berrio 1994: 27).

Por tanto ya partimos, si aceptamos la postura de Aristóteles y la explicación que García Berrio concluye de la misma, de que el principio de «ficcionalidad» aporta al hecho literario su valor (García Berrio 1994: 434-444), por cuanto nos permite salir del sistema inercial vital –si se nos permite llamarlo así– para poder analizarlo desde cierta distancia⁶⁴.

Este ataque contra los presupuestos tradicionales de la literatura realista decimonónica tiene ya un par de miles de años de antigüedad y sigue estando de actualidad. «El principio de verdad [...] restringe enormemente las posibilidades humanas de previsión ética e imaginativa», nos dice García Berrio comentando al estagirita. García Berrio separa el concepto

64. En la segunda parte profundizaré en el proceso ficcionalizador de los géneros «no realistas» o «no miméticos» y un análisis retórico para facilitar el estudio crítico.

«principio de verdad» del concepto «verosimilitud», otorgando primacía al segundo sobre el primero. Como vamos viendo, la ciencia ficción tiene sus cimientos anclados con firmeza en esa verosimilitud obviando el principio de realidad y, precisamente, debido a su afán por abrir «las posibilidades humanas de previsión ética e imaginativa». Es decir, si no aceptamos que existen unos postulados de lo que es realidad y de lo que no es realidad, no podemos tener ciencia ficción⁶⁵.

Aristóteles también es muy claro en esta cuestión: dejemos la realidad para los libros de historia y la imaginación para la poesía.

Y, de manera más extensa, en esa tierra de nadie entre lo imposible y lo real, la ciencia ficción encuentra su campo de actuación, en clara dependencia con la verosimilitud, pues para creernos que una nave espacial extraterrestre llega a la Tierra, Clarke (1972) deberá suspender nuestra incredulidad explicando con rigor científico la manera en que este hecho se produciría. Aún más: la novela será más verosímil según su coherencia argumental y según la coherencia psicológica de los personajes, lo cual puede llegar a ser tan importante como la verosimilitud —digamos mejor «plausibilidad»— de sus planteamientos científicos, o incluso puede ser más importante. ¿Dónde habrá de ser más apropiada la siguiente afirmación que en la literatura de ciencia ficción?

Por eso decía Aristóteles que la poesía es más universal y filosófica que la historia; porque esta narra únicamente «lo sucedido», mientras que aquella «lo que hubiera podido suceder, según lo verosímil y necesario» (García Berrio 1994: 27).

Y tal y como expone Garrido Domínguez:

En cuanto a construcción imaginaria el relato de ficción implica la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo, sustentados en la realidad (interna o externa), y cuya existencia hace posible el texto. La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen

65. En algunos textos de la *New wave* y en la obra de algunos otros autores este planteamiento puede ponerse en duda, pero se trata de textos muy fronterizos, como *Valis* (Dick 1981a), donde su relación con la ciencia ficción es, como poco, discutible.

consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a la lógica del «como...» o del «como si...»; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna. Todo es ficticio en el ámbito del relato: narrador, personajes, acontecimientos... La realidad efectiva no es más que el material que el arte transforma y convierte en realidad de ficción (1996: 29-30).

Estas palabras desarrollan los principios enunciados anteriormente y centran la atención de la verosimilitud de una obra literaria en fenómenos internos de dicha obra, no en los externos. De este modo, el proceso por el cual la novela de ciencia ficción plantea mundos alternativos es parte de su literariedad. Su coherencia interna cosechará así sus éxitos, alcanzará cierta poeticidad, por sus propios medios. Es en este sentido en el cual Popper señala que existen «tres tipos de mundos: el físico, el de los estados mentales y, finalmente, el de los productos mentales» (citado por Garrido Domínguez 1996: 30).

Entendamos, por tanto, a partir de ahora la literatura como un producto mental que, si acaso, se dirige a un estado de ánimo, pero que no depende en puridad del mundo físico: «Toda la verosimilitud que una obra puede tener se mueve siempre dentro de un artificio mayor» (Booth 1961: 56).

Esto lleva inevitablemente al estudio de la retórica, que en sí misma es la vía de análisis del artificio comunicativo. Desarrollaré esta propuesta, como ya he apuntado, en la segunda parte del libro.

Hasta aquí hemos visto el planteamiento del fenómeno literario como entidad que precisa de nuestra realidad empírica como base de su existencia, pero que admite sus propias leyes y conceptos de realidad interna. Estas breves y básicas líneas —no por ya comúnmente admitidas, menos importantes para iniciar cualquier investigación acerca de una retórica basada en lo proyectivo— estas líneas, decía, admiten cualquier tipo de literatura como válida desde el punto de vista del «principio de realidad», se cumplan o no en sus textos las leyes de nuestro universo: «El hacer vendrá siempre antes del comparar, la creación antes de la referencia» (Gombrich 1959: 85).

Sin embargo, una vez establecidos estos parámetros, nos encontramos con varios tipos de literatura «proyectiva»: terror (aunque existen algunas variantes realistas), gótica, espada y brujería, realismo mágico, ciencia

ficción... Cada una de estas literaturas mantiene unas distintas características que permiten distinguirlas entre sí. Existen diferentes maneras de afrontar esta cuestión, aunque quizá la teoría de los mundos posibles haya sido la que más ha llamado la atención en este sentido, como analizaremos cuando corresponda.

Recordamos las palabras de Jorge Luis Borges:

Toda literatura es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo «fantástico» o a lo «real», a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica de 1914 o a una invasión de Marte (Borges 1955: 8).

Y, más concretamente, puede resumirse en el hecho de que la literatura «no necesita como la Ciencia la prueba de la verdad» (Villar Dégano 1995: 24).

2.2.2. Factores de confusión entre narraciones

La primera de las cuestiones que deben dilucidarse respecto a la literatura de ciencia ficción es su identificación con otras formas narrativas que parecen afines, pero que a menudo poco tienen que ver con nuestro género literario.

La tendencia de la ciencia ficción a «lo maravilloso» la ha relacionado a menudo con la literatura fantástica, en cuanto a la creación de mundos que no se parecen casi nada a la realidad que vivimos cotidianamente. Para esta diferencia entre realidades, remito de nuevo a las páginas sobre teorías de la ficción, pero no está de más dedicar algunas páginas a la diferencia entre géneros narrativos.

2.2.2.1. Los géneros «no miméticos» o «proyectivos»: las literaturas fantástica y maravillosa

Como materia, apenas estaba allí, pero los operadores se sintieron atraídos hacia ella. Se congregaban junto a las portillas, disponiendo la luz que caía a su alrededor para poder componer una imagen trágica, mirándose en espejos, susu-

rrando y pasándose los dedos por las bocas o por el pelo, agitando sus alas secas (Harrison 2002: 14).

Ante todo, existe un grave problema a la hora de etiquetar todos los llamados «géneros no realistas», como he venido llamando a este tipo de ficciones o «géneros no miméticos» o «literatura de lo imaginario», como a menudo se conocen.

El mismo término «no miméticos» es inapropiado, pues el concepto «mímesis» ya en su propio tiempo incluía obras que contenían evidentes elementos fantásticos, por ejemplo la *Iliada* o la *Odisea*, como veremos más adelante.

Y, sin embargo, para un análisis de los géneros literarios desde las teorías de la ficción es preciso cada vez más un nombre común para todos aquellos géneros «no realistas» que los relacione entre sí.

¿Serviría para algo relacionarlos entre sí? Pues, aunque tenga algo de paradójico, se necesita para explicar que apenas tienen relación entre sí. A menudo, al realizarse un estudio sobre literatura de terror, literatura gótica o de literatura fantástica, o maravillosa, o científica, o de ciencia ficción, o al referirse a todo aquello que no es literatura realista, se realizan requiebros o interminables enumeraciones para referirse a la literatura de terror, gótica, fantástica, maravillosa, científica, de ciencia ficción... Entre ellas, muy poquito hay en común, pero sí un elemento (excepto en la de terror, que puede tenerlo o no): en la obra se dan hechos imposibles tecnológicamente en el momento en que el autor escribe la novela, si bien pueden cumplir las leyes físicas (el caso de la ciencia ficción) o no (los otros géneros «no realistas»). Este planteamiento conllevará las críticas de los lectores posmodernos, pero no entraremos por ahora en lo que es realidad y lo que no. Hay un epígrafe en el libro para esa cuestión. Por ahora, me limitaré a catalogar todos estos géneros como «ficción proyectiva», diferente a la «ficción realista»⁶⁶. Según esta idea, ciertas realidades

66. Habría sido muy interesante emplear el término «ficción empírica» para esta «ficción realista», pero llego más de cien años tarde para que se acepte la propuesta. En plena posmodernidad, me saltaría más de un hijo de Derrida o de Feyerabend con que «empirismo» y «realismo» son términos igual de falaces. Ya que las consecuencias son las mismas, empleo el término «realismo» por ser más directo. Respecto al término «proyectivo», lo tomo de ciertos autores anglosajones que lo emplearon para evitar el término «ciencia ficción». No obstante, al no haber tenido apenas éxito en su empresa, me parece adecuado emplearlo para todos estos géneros que especulan con otros modelos de mundo. En cuanto al término «literatura de lo imaginario», más extendido en Francia, me parece menos ilustrativo que «literatura proyectiva».

narrativas (ficciones) se basan en elementos que no pueden darse en lo que autor y lector entienden convencionalmente como «realidad». Estos elementos sirven para proyectar inquietudes propias de dicha «realidad convencional» en esas narrativas ficcionales: las proyectivas.

Podríamos incluso, al explicar el subgénero de la ciencia ficción de la ucronía —«narración en la que el curso de los acontecimientos históricos se vio alterado para dar lugar a un mundo diferente al nuestro, si bien verosímil» (Díez 2006: 7)—, afirmar con cierta ironía, pero con toda la razón, que al fin y al cabo toda la literatura es ucrónica, ya que siempre se plantea desde el «como si...» (Ohmann 1971: 16)⁶⁷. Del mismo modo, podríamos defender que toda literatura es proyectiva. No obstante, la proyección en estos géneros parte del mismo problema de la realidad y desde ese problema se articula toda la obra estética, es decir, la proyección a partir de una ruptura de las leyes físicas constituye la base de toda esta literatura. No soñaré con instaurar un nuevo término en la teoría de la literatura, pero sí me valdrá para que nos entendamos a lo largo de este libro cada vez que debamos diferenciar estas dos grandes líneas literarias.

Empezaré ya con esta cuestión al tratar uno de los problemas más comunes para quienes se acercan por primera vez al género: la confusión terminológica. Por lo general, cualquier aficionado distingue sin problemas entre los géneros proyectivos, pero para muchísimos profanos todo se incluye en un mismo conjunto al que le ponen, según el caso o incluso según el día, cualquiera de estos dos términos: «literatura fantástica» o «literatura de ciencia ficción».

El problema se agudiza aún más cuando, pasado el nivel del profano, existe otro nivel de confusión entre los que sí entienden la cuestión: los académicos y los aficionados no académicos. Para muchos académicos anglosajones existe el término *gothic*, muy confuso y poco (o nada) extendido en español. La mayor parte de los académicos en lengua hispana separan desde las teorías de Todorov entre literatura fantástica (ruptura de leyes no admitida por el personaje a partir de la duda ontológica, tomadas de Tomashevski 1925: 217-218) y literatura maravillosa (ruptura de leyes admitida por el personaje y sin duda ontológica; Todorov 1970: 41; Fernández 1991: 288-289; D. Ferreras 1995: 102-103; Roas 2001: 18-19), ante

67. Díez incluso separa el género de la ucronía tanto de la ciencia ficción como de lo prospectivo (2006: 9).

todo⁶⁸. Profundizaremos en ellos enseguida. Baste por ahora, para ilustrar la situación, con comentar que un académico especialista en estos géneros podría decir sin problema: «No me gustan las novelas maravillosas, del tipo de *El señor de los anillos*; lo que leo es literatura fantástica».

Para el aficionado no académico, el término «literatura fantástica» engloba toda la ficción proyectiva o, cuando quiere entrar en matices, toda aquella ficción proyectiva que no es ciencia ficción. Es decir, alguien puede decir: «Voy a una convención de literatura fantástica», refiriéndose a una convención donde entran todos los tipos de ficción proyectiva para enseguida, si le preguntan qué ficción proyectiva prefiere, responder con total tranquilidad sin pausa desde lo anterior: «Prefiero la ciencia ficción, porque no me interesa mucho la literatura fantástica», pese a que acababa de meter ambas en el mismo saco con la afirmación anterior.

Se impone, por tanto, un esquema:

TERMINOLOGÍA SOBRE LA FICCIÓN PROYECTIVA				
Relación con la realidad	Aceptación	Términos académicos	Ejemplos	Términos no académicos
Imposibilidad en la realidad en cualquier momento	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible)	Maravillosa	<i>El señor de los anillos</i>	Fantástica
	No aceptadas por el personaje ni/o por el lector modelo (imposible)	Fantástica	<i>El hombre de arena</i>	
Imposibilidad en la realidad con los medios actuales	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Ciencia ficción	<i>2001, una odisea espacial</i>	Ciencia ficción

68. No soy ningún entusiasta de la teoría de Todorov sobre la literatura fantástica, aunque debo admitir su tremenda influencia en las teorías actuales. Al menos, sirvió para escribir una buena acumulación de críticas contra su limitada visión de los géneros proyectivos, creando casi un subgénero de la teoría de la literatura: el de las críticas a la teoría sobre lo fantástico de Todorov. Por citar una, remito a la de un especialista en ciencia ficción: Stanislaw Lem (1974b).

¿Y para el profano? Lo mismo le da, según el individuo, emplear un término u otro. Sí es cierto que casi todo el mundo emplea el término «ciencia ficción» para referirse a Isaac Asimov o «literatura fantástica» para referirse a Lovecraft; sin embargo, uno puede encontrarse en no pocas ocasiones con libros de Ballard o de Arthur C. Clarke en la sección de literatura fantástica de cualquier librería de una gran superficie o escuchar por televisión que *El señor de los anillos* es uno de los libros de ciencia ficción más vendidos de la historia, sin que a la mayor parte de la gente le llame la atención ni a nadie se le caiga la cara de vergüenza por hablar de un tema del que no sabe. Como adelanto, apunto aquí –en mi peculiar manera de verlo– que *Guerra y paz* (Tolstoi 1865-1869) está más cerca de la ciencia ficción que *El señor de los anillos*.

Por consiguiente, tendremos que decidírnos. Ya hemos visto que uno puede cansarse de leer que los géneros no sirven para nada, que son maniobras comerciales, que la literatura no puede etiquetarse... Pero resumamos...

Ese mismo criterio sirve para no definir nada en el mundo ni nombrar objeto alguno. Escribir que Miguel de Cervantes fue «un escritor del siglo XVII» no dice más ni menos que decir que una obra es o no de ciencia ficción. Como decir que algo es un «gato» y no un «perro»; podemos ponernos todo lo relativistas que queramos, pero el lenguaje es etiquetación para que los hablantes puedan relacionarse con el mundo. ¿Es reduccionista? Pues sí. El lenguaje es reduccionista, pero imprescindible. Si no pudiéramos nombres a los objetos no podríamos emplearlos en la comunicación, así que –por suerte o por desgracia– necesitamos nombres.

2.2.2.2. Especificidad de la literatura de ciencia ficción

El primer problema para definir lo que la ciencia ficción tiene de suyo reside en que este género no sólo rescata una parte de la ficción proyectiva tradicional, sino que presenta, bajo una apariencia de realismo –con un especial interés en cuanto a la cuestión de la verosimilitud–, ciertos hechos propios de la naturaleza humana que no serían quizá desarrollables del mismo modo desde otros géneros literarios (salvo quizá desde el ensayo). Esto parece chocar con la idea de «lo maravilloso» y, sin embargo, sí aprovecha esa tendencia imaginativa del ser humano y la entrecruza con la crítica a todo tipo de sistemas que pretenden describir la realidad.

Pero, entonces, ¿qué es exactamente la ciencia ficción? No podríamos incluirla, por lo general, en la literatura de fantasmas, magos o leyendas folklóricas, puesto que los mundos y los hechos descritos en ella no suelen ir acompañados de explicación empírica alguna, por discutible que esta sea. El concepto de verosimilitud en la mayor parte de la literatura fantástica es muy diferente al de la ciencia ficción:

Science fiction is also opposed to the fantastic («fantasy», ghosts, horror, etc.), which interposes anti-cognitive laws into a supposed empirical world (whereas the fairy-tales ignores them) (Brooke-Rose 1981: 73).

Por ejemplo, en la literatura fantástica los vampiros son vampiros por naturaleza o por maldiciones, sin explicaciones genéticas o biológicas que expliquen sus extrañas características; rompen completamente con las leyes del universo donde viven, como en el caso de *Drácula* (Stoker 1897). Esta sombra de irrealidad sorprendente puede albergar el encanto de la novela gótica, por ejemplo, pero la pequeña posibilidad empírica que justifique la posibilidad del mundo construido en la obra, así como el ansia de atmósfera realista, suelen configurar la base poética de la ciencia ficción (Matheson 1954). Un vampiro puede interesar en la ciencia ficción por sus implicaciones en la búsqueda de explicaciones sociales y antropológicas del comportamiento humano y por tanto una explicación científica debe alejar cualquier enfoque de suspense o de fascinación que pueda llevar a desarrollos maravillosos o de desasosiego existencial. Dicho de otro modo, a ningún habitante del mundo de ciencia ficción donde aparezca el vampiro debería sorprenderle dicha aparición. Contemplemos otro ejemplo: el viaje a Alfa Centauri es, en este año de 2010, increíble pero sin duda verosímil; cabe, por tanto, especular sobre él, como en novelas del tipo de *La nave estelar* (Aldiss 1958), por mucho que no lleguemos a creer en su existencia inmediata. Cabe en nuestro mundo, tal y como se establece en el pacto de ficción establecido. Por el contrario,

la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra

seguridad y nuestra tranquilidad. En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar (Roas 2001: 9).

Y precisamente es la razón lo que sustenta por lo general toda la ciencia ficción⁶⁹.

Podríamos asumir, por tanto, empleando la diferencia entre «contradicción» y «antinomía», que la ciencia ficción es contradictoria respecto a la realidad, mientras que lo fantástico es antinómico.

Recordemos que una relación contradictoria entre dos elementos plantea que dos objetos presentan diferencias aparentes que, miradas con detenimiento, no son tales. Sería el caso de las relaciones entre la realidad y la ciencia ficción, al plantear que lo que se presenta como «imposible» no lo es tanto.

La antinomia, por el contrario, implica que dos objetos se encuentran irremediabilmente separados, con independencia de su contexto o su lectura. Este es el punto de partida de la literatura fantástica, en cuanto a las relaciones que establece con la realidad. Lo interesante de la literatura fantástica es esa sensación de «no poder creer lo que ven mis ojos», mientras que en la ciencia ficción los hechos son insólitos, pero si se piensan no rompen ninguna estructura del universo. La literatura fantástica se basa en hechos sobrenaturales que chocan irremediabilmente con la realidad de los personajes.

Ahondemos en la ciencia ficción, ahora que hemos acotado su relación con la literatura fantástica y con la literatura maravillosa.

La denominación «ciencia ficción» fue empleada por primera vez en junio de 1929 por el editor de revistas Hugo Gernsback, quien creía llamar así la atención de los lectores hacia la moda científicista característica del periodo de entreguerras en EE.UU. Desde entonces, el término ha demostrado muchas veces su imprecisión: hablar de ficción no diferencia el género de la gran mayoría de las obras literarias, y la atención puesta

sobre la ciencia se limita básicamente a las primeras obras aparecidas en viejas revistas del tipo de *Astounding Stories of Super-Science*. Realmente casi nadie dentro del género, en ninguna de sus facetas, está de acuerdo con la exactitud del término, pero tras setenta y cinco años parece difícil que algún día cambie. Sin embargo, osaré realizar una propuesta en el interludio de este libro.

Sí cabría aceptarlo en cuanto a que un gran número de las obras se basan en algún tipo de proyección alrededor de los adelantos de una ciencia, aunque sea humanística. Casi toda la obra de la estadounidense Ursula K. Le Guin, por ejemplo, se basa en teorías antropológicas (Le Guin 1969; 2000). Las novelas de Samuel R. Delany deben mucho a la sociología (Delany 1975) e incluso al estudio de los mitos (Delany 1967) y a la lingüística (Delany 1966). Sin embargo también son muchas las que escapan a esta estrecha relación con alguna ciencia, aunque un cierto respeto por la ciencia siempre esté presente (Santiáñez-Tiód 1995: 7)⁷⁰. Por consiguiente, quizás sea más apropiado plantear que existe una permanente perspectiva moderna —por oposición a lo posmoderno— como aglutinante del género, respecto a la cuestión de que existe una realidad fija e inmutable sobre la cual construimos nuestros engaños estéticos. Por el contrario, sí se trata de una cuestión posmoderna si nos planteamos su espíritu contestatario: su principio de ruptura con cualquier apriorismo cultural. La literatura de ciencia ficción, en todas sus formas y a todos sus niveles, pone en duda aspectos de la cultura tradicional. Incluso autores de reconocida orientación conservadora, como Robert A. Heinlein, plantean en cada novela una ruptura con algún aspecto de las tradiciones humanas desde principios mucho más radicales que otros tipos de literatura más «tradicionales». A veces esta ruptura es mínima, como en los casos más «integrados» de *pulp*; no obstante, esa necesidad de replantear principios culturales permanece inserta en la forma interior del género.

Esta vinculación del género con la defensa de una realidad fija e inmutable que desdice las efímeras y vanas realidades culturales, no resulta una idea tan peregrina. Consideremos que ya desde los inicios del género

69. Existe una interesante manera de de enfrentar el problema entre estos géneros por parte de Eric Rabkin (1976), quien plantea la relación de la ciencia ficción con los otros géneros como una especie de «porcentaje de fantasía» que se da en unas obras u otras. A pesar de lo atractivo de su planteamiento, considero que los límites no son tan difusos en las obras de ciencia ficción, como explicaré en las páginas siguientes.

70. Esta preocupación por los parámetros del género implícitos en cualquier definición no es sólo española, sino habitual para muchísimos de los críticos y escritores que se han acercado al género en otras culturas, especialmente la anglosajona (A. Roberts 2000: 1-46). En este libro solucionaremos este problema, pues, como ya he escrito, de nada sirve un análisis científico sin que quede del todo claro su objeto de estudio.

en las revistas a las que acabo de referirme se observa un problema básico: la equiparación de numerosos tipos de narraciones que en un principio nada tienen que ver entre sí.

¿Cómo entonces podemos decir que existiera ya desde el principio un género de ciencia ficción? La respuesta está en otra de las cuestiones primordiales: la enorme importancia del lector de ciencia ficción, quien siempre ha exigido esa coherencia básica del género: esa exploración en el análisis científico de la realidad y en la vacuidad de lo social. Fueron los lectores quienes se encargaron de ir exigiendo ciertas líneas al género, quienes reclamaban este tipo de literatura donde la coherencia científica cruzada con lo maravilloso era lo fundamental. Desde sus orígenes, no sólo en *Astounding Stories of Super-science*, sino también en otras revistas como *Wonder Stories*, *Science Fiction Plus*, *Amazing Stories*, *Future Fiction*, *Astonishing Stories* o *Cosmics Stories* (Asimov 1981: 108-118), los lectores de los relatos del género han influido en las publicaciones desde los «correos» o sistemas de «pregunta del lector»/«respuesta del editor o de los autores». Dichos lectores, entonces y aún hoy, envían sus quejas sobre los finales incoherentes, sobre la falta de ritmo de las historias, sobre los personajes interesantes y los personajes increíbles, pero ante todo, y hasta niveles inauditos, sobre la coherencia científica de los relatos. Al fin y al cabo, la mayor parte de los escritores de ciencia ficción, sobre todo en la llamada *Edad de Oro* (años cuarenta y cincuenta), comenzaron como lectores de estas revistas y terminaron como autores y editores. Algunos ejemplos célebres de esta Edad de Oro podrían ser: Isaac Asimov, Frederick Pohl, John W. Campbell Jr., Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon o Arthur C. Clarke (Asimov 1992: 59-63, 68-73, 80-81, 125-126).

El fenómeno de la recepción, por tanto, ha marcado el género y lo continuará marcando durante muchos años más, y la coherencia científica de lo maravilloso ha quedado desde siempre determinada por esta situación.

Debido a las propias características de la evolución científica –quizás base última del género de un modo muy amplio–, así como a la heterogénea formación de los distintos autores, se han incrementado los tipos de obras de un modo casi incontrolable. Si lo único que se le pide a un género para que sea género es un tipo de coherencia constructiva, tenemos –con la ciencia ficción– un género que no se define como el resto por su temática, sino por su forma de concebir la vinculación entre la realidad física y la realidad social. De este modo, así como los protagonistas, en general, de un relato del western (un cowboy o un pistolero) o de una novela policia-

ca (un detective o un comisario) tienen unas características específicas, la variedad de protagonistas en la ciencia ficción es tal que considero válido afirmar que no existe un prototipo al respecto. Tampoco un escenario, pues así como muchas novelas se desarrollan en el futuro y en lejanos planetas, muchas otras narran acontecimientos contemporáneos a nosotros (Delany 1975); en ciudades bien conocidas por todos (Stewart 1949) así como en el pasado, como en *Lo que el tiempo se llevó* (W. Moore 1953) y *El día del juicio final* (Willis 1992); o en universos paralelos como los de *El hombre en el castillo* (Dick 1962), *Cronopaisaje* (Benford 1980) o *Los propios dioses* (Asimov 1972), constituyendo todas ellas subgéneros propios dentro de la ciencia ficción. Del mismo modo, el argumento –muy claro para definir otros géneros– admite gran infinidad de variantes en este campo y en nada se parecen, desde un punto de vista superficial, dos obras como *El otoño de las estrellas* (M. Barceló y Romero 2001) y *El día de los trífidos* (Wyndham 1951).

Por tanto, una de las dificultades de una definición clara radica en esta falta de unidad temática y narrativa, en la gran variedad de subgéneros y fenómenos fronterizos que han sido catalogados bajo la denominación «ciencia ficción» a lo largo del último siglo: ciencia ficción *hard*, ópera espacial, ciberpunk, novela utópica, novela científica, novela apocalíptica, *steam-punk*, novela distópica, novela de universos paralelos, novela de mutantes, de viajes en el tiempo, de robots, de clones, de naves generacionales...

Para sortear estos problemas, los propios autores y algunos críticos han intentado encontrar una definición. La del escritor Robert A. Heinlein fue muy conocida:

Especulación realista en torno a unos posibles acontecimientos futuros, sólidamente basada en un conocimiento adecuado del mundo real, pasado y presente, y en un concienzudo conocimiento del método científico. Para que la definición cubra toda la ciencia ficción (en lugar de «casi toda») basta tan sólo con eliminar la palabra «futuro» (citada por Barceló 1990: 36).

Esta definición concreta la necesidad de tener presente en todo momento el mundo real como referencia para analizar adecuadamente el género, así como un cierto interés por el método científico a la hora de elaborar los mundos de la ciencia ficción, con la intención de dar un aspecto

verosímil a la obra. Las dudas acerca de si la ciencia ficción habla sólo del posible futuro o si puede existir ciencia ficción basada en otros contextos temporales, como en el caso de las ucronías (W. Moore 1953; Dick 1962; Roth 2004), queda también reflejada. Sin embargo resulta demasiado vaga y no es cómoda como herramienta de trabajo. ¿Qué significa: «sólidamente basada en un conocimiento adecuado del mundo real, pasado y presente, y en un concienzudo conocimiento del método científico»? Si no tiene por qué tratar del futuro, géneros enteros como la novela conductista deberían ser considerados ciencia ficción y, sin embargo, nadie los calificaría como tales.

Otra definición muy interesante es ofrecida por Judith Merrill: «Ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada» (citada por Barceló 1990: 36), quien hace de este modo referencia a los mundos irreales y a su tratamiento verosímil. Por supuesto que se trata de una propuesta preciosa, pero del todo inoperante como materia de trabajo. Cualquier autor literario nos diría que escribir una novela se basa precisamente en «disciplinar la imaginación». Sin embargo, en ella se unen algunas dimensiones básicas del género: símbolo y signo en cuanto a las realidades o niveles desde las que juega. Se trata de tomar símbolos proyectivos –toda la cuestión imaginativa– y aplicarlos como si fueran signo, como si se trabajara con una referencialidad real. Con ello no se pretende apuntar, desde luego, a que la novela realista no sea imaginativa o a que la novela fantástica o la novela maravillosa sean indisciplinadas, sino a la delicada importancia que ambos conceptos tienen a la hora de escribir, leer e interpretar la ciencia ficción.

Como ya he comentado en otro epígrafe, el estudio delimitador más interesante es el de Juan Ignacio Ferreras, quien dedica numerosas páginas al respecto desde el desglose de las distintas controversias existentes, casi todas ellas temáticas (1972: 21-92). De este modo, defiende que existen diversos factores a tener en cuenta antes de plantearse una definición del género: literarios, sociohistóricos y socioeconómicos. Los literarios se plantean desde el problema de las obras fronterizas y por ello aparecen diferentes subgéneros que, a su juicio, no deberían ser considerados ciencia ficción. Así, deja de lado ciertos ejemplos sí considerados de ciencia ficción por sus lectores. No obstante, puede servirnos como principio operativo.

De este modo, y a partir de algunos parámetros bien intuitivos por Juan Ignacio Ferreras (1972: 21-60), podemos establecer algunas delimitacio-

nes que clarifiquen dichos parámetros. No los realizaré a partir de lo que cabe considerar o no ciencia ficción, sino a partir de las posibilidades simbólicas que el género propone respecto a las que proponen otros géneros. De este modo, admito básicamente la mayoría de las distinciones propuestas por Ferreras, pero dejo un cierto margen entre lo que considero un desarrollo de ciencia ficción y lo que contendrá en sí mismo tan sólo una atmósfera o ciertos topoi propios de la ciencia ficción.

2.2.2.3. Diferencias con la literatura maravillosa y con la literatura fantástica

En primer lugar, tendríamos la «literatura maravillosa», sobre la cual ya he apuntado alguna idea unas páginas atrás.

Los mundos creados tanto en una novela de ciencia ficción como en una novela maravillosa o fantástica se separan considerablemente de las características del mundo empírico en cuanto a que ocurren –en estos mundos creados– hechos que en dicho mundo empírico no pueden darse debido a una imposibilidad pragmática, quizás física, quizás espacial o temporal (este último sería el caso de la ciencia ficción). Entonces, ¿dónde se encuentra la diferencia entre unas proyecciones –la maravillosa o la fantástica– y la otra, la ciencia ficción?

Aunque se podría argüir que ciertos ejemplos de la novela fantástica y de la novela maravillosa carecen de comprobación empírica, pero son reales, esto no está aceptado por ninguna corriente científica; por ejemplo, hay quien considera que las comunicaciones con el «más allá» pueden realizarse. Sin embargo, no sólo nos encontramos ante algo que la mayor parte de la ciencia moderna niega, sino que el desarrollo de una posible comunicación con el «más allá» debería ser realizado dentro del texto como una conclusión desde un fenómeno racional y no a partir de algo «que escapa a nuestra comprensión» (insistente tópico de cualquier literatura proyectiva que no sea la ciencia ficción).

Hace años, apenas había algunos estudios sobre la literatura fantástica. No obstante, los avances en la teoría de la literatura fantástica han sido vertiginosos, muy rigurosos y reveladores, con un alto nivel de acuerdo entre los teóricos (salvo algunas excepciones) respecto a lo que resulta habitual en otros géneros. Los trabajos de Susana Reisz (1989) y, sobre

todo, los más lúcidos teóricos del género, a mi juicio: Rosalba Campra (1981 y 2008) y David Roas (2001 y 2009)⁷¹ nos han aportado unas herramientas de análisis impensables hace años, cuando sólo se contaba con las inexactas y superadas conclusiones de Tomashevski (1925: 218-219) y de Todorov (1970)⁷².

Por resumir los principios más aceptados, baste decir que la literatura fantástica abarca, como ya he comentado, todas aquellas narraciones en las que lo sobrenatural aparece en un hecho imposible y traumático en la realidad cotidiana. En este sentido, entrarían en la definición casi todos los cuentos proyectivos de Borges, Cortázar, Poe, Hoffmann o Maupassant, por citar algunos ejemplos célebres.

No obstante, no conviene cerrar el tema sin aclarar que Roas defiende la existencia del efecto fantástico (2001: 30-32). El efecto fantástico sería el producido por la revelación que nuestros sistemas de conocimiento de la realidad están equivocados y constituiría, por consiguiente, uno de los rasgos dominantes del género fantástico. Se trata de un desasosiego provocado por una disfunción cognitiva.

Es interesante apuntar ya que los efectos buscados por cada ficción proyectiva son bien diferentes. Continúo con el término «efecto» por tratarse del término en el cual insiste una y otra vez David Roas, cuyas teorías estimo que constituyen eficaces referencias sobre lo fantástico (2001: 33). Más adelante, profundizaré un poco en ello desde el término más tradicional de «catarsis», que el teórico barcelonés evita –según entiendo– por evidentes cuestiones de carga semántica. Llámese «catarsis» o «efecto», lo cierto es que la consecuencia desautomatizadora producida en el lector por la literatura fantástica, según Roas, está cercana al terror:

71. Las mayores aportaciones de David Roas a la cuestión, a mi juicio, son el haber conseguido una completa unificación de las teorías existentes bajo un sistema coherente y práctico para el teórico y para el crítico, el haber centrado la cuestión en el efecto sobre el lector (un horror particular, propio de este subgénero) y en haber conseguido establecer una coherente vinculación entre ficción y realidad, sin renunciar a los postulados posmodernos.

72. Resulta imprescindible para entender la literatura fantástica la antología de artículos publicada por David Roas, donde se encuentra lo más importante que se ha escrito sobre el tema y pueden hallarse los trabajos de las autoras mencionadas (Roas 2001). El prólogo del profesor Roas es fundamental, así como el que ha escrito con Ana Casas para la antología de cuentos fantásticos españoles (Roas y Casas 2008). Sin embargo, el más profundo, complejo y productivo análisis respecto a la relación entre literatura fantástica y realidad lo han desarrollado Rosalba Campra (2008) y David Roas, en su conferencia para el I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia ficción (Roas 2009).

La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector (Roas 2001: 30).

La manera en que se ficcionaliza la literatura maravillosa conlleva de inmediato, por el contrario, un efecto de asombro y fascinación ante mundos donde la realidad física funciona de otra manera. Entran aquí tanto las obras de «realismo mágico», del tipo de *Cien años de soledad* (García Márquez 1967), como las de «fantasía heroica», también *El señor de los anillos*:

En el caso del realismo mágico, en términos básicos, el texto presenta una anomalía que choca con la realidad pero en la que nadie, ni los personajes ni el lector se perturban de los hechos (Rodríguez 2006: 43).

La diferencia entre la literatura fantástica y la literatura maravillosa se entiende muy bien si nos planteamos que el efecto de la literatura fantástica es desasosegante, mientras que el de la literatura maravillosa es, por lo general, acogedor. No significa esto que una obra maravillosa no pueda ser inquietante, sino que la relación que crea con la realidad a través de lo sobrenatural es acogedora, aunque la trama y los personajes puedan discurrir por terrenos angustiosos, como en el caso del combate en Moria (Tokien 1954-55: 443-458).

Sin embargo, la novela de ciencia ficción se separa de un modo absoluto de estos parámetros y no por ello tiene por qué desarrollar una minuciosa y absolutamente creíble demostración científica (si así fuera, podría pasar incluso de ser ciencia ficción a ser novela realista o incluso ensayo narrativizado). El efecto producido, su catarsis, es de orden prospectivo (Díez 2008 y 2009) en el sentido de que se nos obliga a reflexionar, a ahondar sobre cuestiones culturales.

Rellenemos el cuadro que proponía unas páginas antes:

TERMINOLOGÍA SOBRE LA FICCIÓN PROYECTIVA					
Relación con la realidad	Aceptación	Términos académicos	Términos no académicos	Ejemplos	Efecto
Imposibilidad en la realidad en cualquier momento	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible)	Maravillosa	Fantástica	<i>El señor de los anillos</i>	Asombro
	No aceptadas por el personaje ni/o por el lector modelo (imposible)	Fantástica		<i>El hombre de arena</i>	Desasosiego, incomodidad angustiada
Imposibilidad en la realidad con los medios actuales	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Ciencia ficción	Ciencia ficción	<i>2001, una odisea espacial</i>	Prospección intelectual

Recogeré ahora, por profundizar en este aspecto, la cuestión científica. Como ya he comentado, no se exige a la ciencia ficción un rigor científico absoluto, más que en cierta forma de lectura que nada tiene que ver con lo literario.

Por el contrario, un ejemplo de buen uso literario de las posibilidades del género lo constituiría *Soy leyenda* (Matheson 1954), considerada desde su publicación como ciencia ficción y nunca como novela fantástica. A lo largo de esta última, y a pesar de su temática, el autor desarrolla una explicación científica del fenómeno del vampirismo con una trama narrativa construida por motivos característicos de la ciencia ficción (supervivencia a partir de estudios científicos, protagonista de inquietudes lógico-científicas, visión de un mundo irreal desarrollado como símbolo del nuestro...):

Miró nuevamente el texto. Agua. ¿Podía ser? No, era ridículo. Todas las cosas tenían agua. ¿Proteínas? No. ¿Grasa? No.

¿Hidratos de carbono? No. ¿Fibra? No. ¿Cenizas? No. ¿Qué entonces? «El olor y el sabor característicos del ajo se deben a un aceite esencial que alcanza un 0,2% del peso, y que consiste principalmente en sulfuro de alilo e isotiocianato de alilo.» Quizá estaba ahí la respuesta. «El sulfuro de alilo puede obtenerse calentando aceite de mostaza y sulfuro de potasio a cien grados.» Neville se dejó caer en el sillón de la sala resoplando de disgusto. ¿Y dónde diablos encontraré aceite de mostaza o sulfuro de potasio? ¿Y el equipo químico? (Matheson 1954: 61).

El protagonista descubre, dentro del ajo, el factor que daña a los vampiros y se plantea cómo reproducirlo para combatirlos. Al final de la obra, el vampirismo es mostrado como una evolución natural de la humanidad y este individuo como representante de las mentes retrógradas que se oponen a los cambios.

Esto no tiene nada que ver con *Drácula* (Stoker 1897), ni con *Carmilla* (Le Fanu 1872) ni con la mayor parte de la tradición literaria del vampiro (Hernández 2008).

Por todo lo dicho considero que la literatura fantástica y la literatura maravillosa comparten lo siguiente con la ciencia ficción: ciertos mundos con contextos socio-culturales no verificables empíricamente, es decir, su naturaleza de ficción proyectiva. Y también que estos mundos funcionan estéticamente a partir de una simbología anclada –como todo fenómeno humano– en el mundo real. Dicha simbología tiende a ciertos tópicos según la base sea un género u otro. De este modo, los tres géneros se diferencian, en cuanto a su plasmación, en elementos tan extremos que puede parecer mentira que hayan llegado a ser confundidos. En la novela maravillosa, por ejemplo, los dualismos suelen hacerse más evidentes y el desarrollo del mundo proyectivo es válido por sí mismo, aunque llegue a no guardar relación alguna con nuestro mundo real.

La literatura fantástica, por su lado, se basa en una constante ruptura del pacto de ficción en cuanto a la semantización⁷³, pero que se resuelve por el cumplimiento incondicional de dicho pacto de ficción por parte del

73. En terminología de Mignolo (1981), «semantización» es el proceso por el cual la fuerza del pacto de ficción se va apoyando en determinados elementos lingüísticos, palabras, oraciones... que nos van «engañando» y metiéndonos en la ilusión de que lo narrado es «real». Retomaré el concepto y profundizaré en él a lo largo del epígrafe 3.5.4.

lector. Es decir, el lector –llegado cierto momento– debe creer lo narrado a pesar de que todos los indicios indiquen una imposibilidad paradójica:

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real (Roas 2001: 24).

Podríamos asumir, empleando la diferencia entre «contradicción» y «antinomía» que la ciencia ficción es contradictoria respecto a nuestro mundo empírico (Amis 1966: 14-20), mientras que lo fantástico es antinómico.

La literatura maravillosa y la ciencia ficción no se basan en la presentación de una paradoja gnoseológica ficcional a los personajes ni al lector.

Dos clásicos ejemplos de literatura fantástica serían los relatos de Howard Philips Lovecraft, como “El horror de Dunwich” (1929), o el ya mencionado *Drácula*, así como muchos relatos de Hoffmann, por ejemplo “El hombre de arena” (1817).

2.2.2.4. El cine de ciencia ficción

Otro campo que entra en conflicto con este género es el «cine de ciencia ficción», término basado mucho más en aspectos formales superficiales que en la forma interior del género⁷⁴. Basta con hacer aparecer una pistola láser o un marciano en una película para que esta se denomine de ciencia ficción, hecho que no tiene por qué ocurrir en la literatura. Del mismo modo, obras como la novela *El señor de las moscas* (Golding 1954) o la película *El show de Truman* (Peter Weir 1998) desarrollan características del género literario y tardarían en ser catalogadas dentro del género cinematográfico de la ciencia ficción. Es decir, «cine de ciencia ficción» es todo ese tipo de cine que nos muestra o bien un mundo futuro o con adelantos propios de un mundo futuro, o bien el contacto con culturas extraterrestres. Y no suele entrar ninguna película más en la definición.

El amplio espectro que recogen estas tres características da entrada a películas tan dispares como la saga de *La guerra de las galaxias* (George Lucas 1976; aunque se desarrolla en un hipotético pasado de la humani-

dad, los adelantos tecnológicos son propios de una sociedad más evolucionada; sea como sea, sus características son claramente del género de aventuras), *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott 1979; más cercana a la literatura fantástica o de terror, nos presenta a un extraterrestre que tiene mucho más que ver con los mitos de Cthulu descritos por Lovecraft que con la ciencia ficción; King 1981: 275), *Independence Day* (Roland Emmerich 1996; invasión extraterrestre con elementos propios del cine de catástrofes), *Blade runner* (Ridley Scott 1982; que sí cumpliría fielmente las exigencias de la literatura de ciencia ficción) o todo el cine japonés de animación encabezado por *Ghost in the Shell* (Oshii 1995), a menudo de difícil clasificación pero de evidentes raíces en la ciencia ficción.

Como puede verse, el cine de ciencia ficción acostumbra a ser una mezcla de géneros que toma ambientaciones y roba ciertos tópicos de la literatura de mismo nombre. En este sentido, una película puede considerarse dentro del cine de ciencia ficción y no contener ni una sola de las características exigidas al género literario (por ejemplo, *La guerra de las galaxias*, George Lucas 1976, donde lo sobrenatural está presente incluso en la propia base de la trama). En el caso del cine de ciencia ficción encontramos claramente el problema anunciado al principio del epígrafe: «ciencia ficción» implica un tipo de tratamiento científico-positivista coherente, exigencia que no cumplen muchas de las películas encuadradas en el género cinematográfico.

Por todo lo expuesto, considero el cine como el gran enemigo para la consideración social de la literatura de ciencia ficción, por la evidente identificación que suele establecerse con él y su carácter de cine superficial basado tan sólo en golpes de efecto (especialmente en películas *de serie B* basadas en invasiones extraterrestres). No quiero decir con esto que no pueda disfrutarlo o que no me gusten muchas películas de este tipo, pero sí que, en el aspecto social, este cine ha hecho mucho daño al género.

Por lo general, este cine se trata de un mero entretenimiento sin mayor desarrollo social y sin buscar la inteligencia del lector, salvo honrosos ejemplos. Cuando un aficionado a este tipo de películas se acerca al género literario de la ciencia ficción y se encuentra con la densidad de un Thomas S. Disch (1968) o el cansino ritmo de un Samuel R. Delany (1975) o los juegos mitológicos de un Roger Zelazny (1969) huye despavorido para sumergirse en «novelas de franquicia» destinadas en su mayoría al público adolescente. Por el contrario, cuando un apocalíptico se encuentra con la posibilidad de acceder a la literatura de ciencia ficción le resulta

74. Para una aproximación teórica a las relaciones entre ambos lenguajes: Novell 2008.

difícil que no vengan a su mente marcianitos verdes con pistolas de rayos y acabe por huir de ello. Por supuesto, no se trata de una ley estricta ni de determinismo social, pero sí de una tendencia social, demostrable por las obscenas recaudaciones de películas como *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal* respecto a las ínfimas ventas de las novelas de ciencia ficción más pura⁷⁵.

Debe reconocerse también la existencia de grandes películas concebidas desde estos preceptos cuya calidad ha trascendido sobre los propósitos iniciales, como en la interesante adaptación de *La tempestad* (Shakespeare 1611): *Planeta prohibido* (Fred M. Wilcox 1956). Los resultados a menudo han merecido estudios que pusieran de relieve el escaso criterio con el que han sido analizadas hasta ahora. Abundan los manuales de cine de ciencia ficción con grandes fotos y escaso texto, o saturados nombres de equipo técnico y artístico, de anécdotas sobre el rodaje y sobre el estreno. Estos libros de talante muy periodístico son interesantes, por supuesto, pero se echan en falta aproximaciones desde aspectos semióticos. Por suerte, poco a poco comienzan a aparecer interesantes análisis desde la teoría de la literatura y de literatura comparada (Arranz 2004) que demuestran cómo estas dos disciplinas son las idóneas para superar las estrecheces de miras de la crítica tradicional. Por ello, la baja calidad de la mayor parte de aquel tipo de producciones no implica, por supuesto, que no existan grandes películas de ciencia ficción dentro del género propiamente cinematográfico. Buenos ejemplos de excelente cine de ciencia ficción que cumplen con las normas del género literario serían: *Blade runner* (Ridley Scott 1982), *Gattaca* (Andrew Niccol 1997), *Días extraños* (Katryn Bygelow 1995) o *Hijo de los hombres* (Alfonso Cuarón 2006), por citar cuatro.

Mención aparte merece la extraordinaria etapa que vivimos en cuanto a series televisivas estadounidenses y que ha representado las posibilidades del género en mayor proporción que el cine. Como ejemplos paradigmáticos, han destacado: la irregular, inquietante, compleja y genial *Battlestar Galactica*, la política y poderosa *Babylon-5* y la interesante *Lost*. En esta última las estructuras narrativas y el nóvum se funden en un sistema estético sorprendente y cohesionado.

75. De nuevo, remito al capítulo en defensa del entretenimiento literario. No ataco aquí este tipo de cine por su valor artístico, sino que describo un problema terminológico que conlleva consecuencias culturales y académicas.

2.2.2.5. Los «BEM»

Respecto a las horribles criaturas de aquellas películas *de serie B*, han llegado a dar nombre a este subgénero: la «literatura de BEM». B.E.M. son las siglas de *Bug-eyes monster*, lo cual hace a la idea de lo que se busca en este tipo de novelas. Estas novelas de BEM, así como (en menos medida, quizá) las *space-opera*, han sido la base del cine de ciencia ficción más representativo, sobre todo en los años cincuenta y sesenta. En general todas ellas eran novelas de aventuras en las que aparecía con fuerza un marcado dualismo entre el Bien y el Mal culminado con un previsible y cerrado «final feliz». Esto contradecía en parte las posibilidades planteadas por muchas novelas de ciencia ficción, en las cuales a menudo resulta difícil distinguir entre el Bien y el Mal. Por otro lado, existe otra diferencia importante entre la ciencia ficción más poética y las «novelas de BEM». Observemos cómo, en este segundo tipo de literatura, los elementos maravillosos no cumplen apenas función alguna como tales en ningún aspecto que no sea el de creación de una atmósfera. Su propia naturaleza de «elemento maravilloso» no muestra ningún rasgo actancial o simbólico de ningún tipo que diferencie su aportación narrativa o poética de los que aportaría cualquier otro actante, o elemento en general, de la literatura que no es de género.

2.2.2.6. La novela científica

Por último y, con diferencias cada vez más difíciles de establecer, nos encontramos con lo que Juan Ignacio Ferreras ha denominado «novela científica» (1972: 24-33). Ya he comentado algo sobre este subgénero al tratar la falacia del carácter profético de la ciencia ficción.

Se trata de obras con una considerable carga de datos y teorías científicas, que plantean un adelanto concreto. Por ejemplo, la invención de un barco que pueda viajar por debajo del océano o de un salón de la época victoriana que pueda llegar a la Luna.

La diferencia con la ciencia ficción estribaría en la defensa absoluta que se hace de la ciencia como un valor literario absoluto, sin desarrollar sus posibilidades simbólicas y estéticas, limitando la narración a una exposición de propuestas científicas narrativizadas con la ayuda de unos personajes que a menudo se limitan a ser meras comparsas, cuya función

es meramente actancial. De este modo, podríamos distinguir entre la novela científica y el *hard*, géneros prácticamente hermanos y difíciles de diferenciar en ocasiones.

El *hard* juega con la fascinación tanto como la novela científica, pero casi siempre lleva sus objetivos algo más allá de la mera recreación teórica. Por otro lado, las novelas científicas suelen aportar una idea optimista de la humanidad, apoyada en el progreso tecnológico, motivo característico de este paradigma y que ha de representar la posibilidad de salvación de la especie humana. Por ejemplo, un clásico texto de este tipo de obras, con una rigurosidad y exactitud innecesarias en la mayor parte de las novelas ciencia ficción, lo tendríamos en la obra de Julio Verne: *De la Tierra a la Luna*. Aquí, en el mitin que anuncia las posibilidades que los viajes estelares abren a la humanidad, se dice:

Es, además, evidente para mí, que bajo estos auspicios, y en condiciones de existencia tan maravillosa, los habitantes de aquel mundo afortunado son seres superiores, que en él los sabios son más sabios, los artistas más artistas, los malos menos malos y los buenos mucho mejores. ¡Ay! ¿Qué le falta a nuestro esferoide para alcanzar esta perfección? Muy poca cosa, un eje de rotación menos inclinado sobre el plano de su órbita (Verne 1865: 698).

En general, este tipo de obras no suelen plantear rupturas con los contextos reales temporales en los cuales son escritas.

Por otro lado, desde el punto de vista formal, dan una importancia a la ciencia mucho mayor de la establecida en el resto de la ciencia ficción, exagerándose hasta el punto de tratarse a menudo de lentas recopilaciones de datos y cálculos⁷⁶:

Un litro de pólvora pesa aproximadamente 2 libras y produce, inflamándose, 400 libras de gases, que haciéndose libres, y bajo la acción de una temperatura elevada a 2400°, ocupan el espacio de 4000 litros. El volumen de la pólvora es, pues, a los volúmenes de los gases producidos por su combustión o deflagración, lo que 1 es a 4000. Júzguese cuál debe ser

76. Toda la obra *De la Tierra a la Luna* es un ejemplo magnífico de ello.

el ímpetu de estos gases cuando se hallan comprimidos en un espacio 4000 veces demasiado reducido para contenerlos (Verne 1865: 648).

Ante lo dicho, no resulta difícil identificar a Julio Verne como gran exponente de este tipo de autores de novelas científicas con quizás unas pocas excepciones entre sus textos.

Escribe Ferreras acerca de la novela científica:

El protagonista deja de ser un hombre, una persona individual, para convertirse en un descubrimiento, una máquina, etc. Los autores suelen salvar el escollo de esta desaparición activa del protagonista individual ligando la figura del inventor, descubridor, ingeniero, etc. con su obra, descubrimiento, máquina, aplicación, material nuevo, etc. Sin embargo, hay que reconocer que la novela entera depende de la vida, existencia y conflictos del descubrimiento, máquina, nuevo material, etc. (J.I. Ferreras 1972: 30-31).

Esto no suele ocurrir en la literatura prospectiva, que analizaré más adelante y que me parece la variante de mayores éxitos dentro de la ciencia ficción. Ciertamente, toda novela científica peligra en la medida en que esta literatura sí depende de lo que aguanten sus innovaciones científicas antes de quedar obsoletas. Por ejemplo, hoy puede resultarnos pesadísimo leer la versión íntegra de *De la Tierra a la Luna*, por ejemplo, y quizá no tanto *Veinte mil leguas de viaje submarino* (Verne 1870), que contiene otro tipo de valores literarios⁷⁷. Sin embargo, esto no ocurre con la novela de ciencia ficción que desarrolla otros intereses aparte de la mera especulación científica. En el resto de la ciencia ficción, lo que más que puede resentirse es el pacto de ficción, el grado de aceptación de los hechos por parte del lector. Mas la trama y la poeticidad de la obra no tienen por qué restarle su interés. Esto ocurre al no depender la trama, por lo general, de la apología de un determinado descubrimiento, sino de la proyección social o humana que se realiza (una vez queda aceptada la premisa), aunque

77. En este caso reconozco cierta subjetividad por mi parte en la estimación de ambas novelas, pero considero que la atmósfera creada por el mundo que rodea e incluye el Nautilus, así como la personalidad del extraordinario capitán Nemo, son valores literarios que revalorizan la obra por encima de su discutible carácter profético.

sea incluso por un acto voluntario de suspensión de la incredulidad por parte del lector.

En el fondo, la novela científica más pura se limita a defender una idea científica. Por esto, a menudo, cuando se ha confundido la novela de ciencia ficción con la novela científica, se ha defendido de un modo erróneo que la ciencia ficción era «solo literatura de ideas». Más adelante, emplearé este término de otro modo. Por el momento, quiero terminar de criticar esta forma de analizar el género.

Un texto de ciencia ficción no puede reducirse a una idea, a un único concepto, porque entonces muere literariamente. Un concepto, diría Nietzsche, es una metáfora muerta. La ciencia ficción no es exactamente metafórica en cuanto a sus principios genéricos, como explicaré más adelante, pues la típica relación metafórica «A no es igual a B» resulta imprescindible al relacionar la sociedad creada en un relato de ciencia ficción con la nuestra. No obstante, toda literatura es metafórica desde el punto de vista de que iguala algunas connotaciones de un objeto lingüístico con algunas connotaciones de un objeto real.

Es decir, si muestro una sociedad como la de *Danza de tinieblas* (Vaquerizo, 2006), donde la Contrarreforma venció en España, donde el imperio español invadió Inglaterra, aparecerán algunas connotaciones muy particulares de la sociedad planteada: oscurantismo, censura extrema, desesperanza. De todas ellas, algunas serán inmediatamente compartidas por el lector español que relacione aquella España con la suya. Verá, sin duda, algunas relaciones de igualdad entre la sociedad de la novela y la real, que en sí constituyen la base de toda metáfora.

En este sentido, cualquier objeto literario es metafórico y exige una interpretación personal del lector –intelectual y emotiva, pero ante todo intuitiva– (Grishakova 2001). Una novela de ciencia ficción es una metáfora en el sentido de que toda obra literaria es un modelo⁷⁸ de la realidad. Sin embargo, reducir la metáfora a un concepto –como pretenden concluir los acercamientos científicos a las novelas de ciencia ficción– la elimina y elimina con ello la literariedad del texto.

Por ejemplo, toda la metáfora de *El fin de la infancia* (Clarke 1953) se pierde si la explicamos así: «Es una obra que muestra lo pequeños que somos y lo que debemos evolucionar aún. La novela se reduce a la futura unión del ser humano con el cosmos». He aquí la aparición del concepto,

78. El concepto «modelo» es complejo en los análisis literarios actuales, por su polisemia. Para una clarificación cercana a mi uso: Zolkiewski 1994.

así como el fin de la metáfora y de la literariedad. ¿Se produce el mismo efecto leyendo este concepto que leyendo *El fin de la eternidad*? Evidentemente, no. Ni siquiera aporta riqueza al texto, como otro tipo de críticas o acercamientos hermenéuticos. En el camino hemos perdido la relación metafórica que establece con nuestro intelecto cada página, cada párrafo, cada palabra unida a todas las palabras de la novela.

Por ello, es importante establecer aquí la diferencia entre dos tipos de acercamiento al mundo: el científico y el humanístico (Bruner 1986: 45-50), puesto que ambos se funden en la ciencia ficción, pero desde diferentes niveles. El conocimiento científico del mundo se plantea desde el concepto (aunque en el fondo precise de métodos metafóricos), mientras que el humanístico parte de la intuición metafórica (aunque en el fondo precise de conceptos para construirla). Lo que ocurre en la ciencia ficción es que la novela emplea el conocimiento científico como metáfora para crear una evidente tensión especial entre realidad y ficción –entre pensamiento científico y pensamiento creador (Lotman 1983: 65)–, como desarrollaré al tratar los «contratos de ficción». Así, cada relato de ciencia ficción es un modelo de realidad que pretende dar una impresión de «extrapolación científica» sin dejar de ser literatura.

El concepto científico es un modelo de análisis. El análisis desde la metáfora literaria es otro modelo para el análisis. Aceptemos, entonces, lo que la posmodernidad nos ha enseñado: el cambio de centro de análisis –y por tanto de modelo– es beneficioso e incluso irremediable en literatura. El modelo que entiende la ciencia ficción sólo como ciencia no es un modelo erróneo; es solo otro modelo, el que pone el centro en el extremo opuesto de donde lo ponen los modelos de análisis literario y que, por consiguiente, anula toda la naturaleza literaria del objeto analizado. En este libro solo propondré modelos –bastantes modelos– desde los cuales acercarse a la literatura de ciencia ficción, pero todos ellos se basarán en lo literario.

Hoy apenas se escribe novela científica desde un punto de vista estricto⁷⁹. Por otra parte, la ciencia ficción del siglo XX parece muy alejada de lo que en ella se postulaba. Cabe exceptuar ejemplos contados, como la ya citada novela de Arthur C. Clarke: *Las fuentes del paraíso* (Clarke 1979).

79. Recordemos que en los albores del género, en muchos países de Europa –España incluida–, el término era empleado para las novelas que hoy consideraríamos de ciencia ficción. Sin embargo no ha existido una fuerte continuidad de esta tradición, por lo que yo la propongo de este modo con fines descriptivos.

Clarke desarrolla sin apenas entrar en consideraciones literarias los distintos problemas de todo tipo que pueden darse a partir de dicho proyecto, así obtiene un ensayo novelado más que una obra poética. Admitir a Verne, o novelas como la citada, dentro de la ciencia ficción semejantes a las de Ballard o las de Le Guin se debe quizás a cuestiones de respeto y tradición, así como, de nuevo, a ciertos tópicos que forman parte del género⁸⁰.

Observemos a partir de todo lo apuntado, que en la buena literatura de ciencia ficción, a diferencia de la novela científica, la ciencia no puede ser jamás tema específico de la obra, solo motivo.

Se puede pensar que el viaje en el tiempo es metafísicamente un absurdo; pero nadie podrá negar el extraordinario valor poético de aquellas escenas que Wells describe. Aquella nostalgia que implica la separación tremenda de los amigos, de todo lo que es la vida diaria del protagonista. Aquella terrible soledad, cuando se adentra millones de años en el futuro, en la playa desierta, parte de un mundo vacío ya del hombre. O el dolor que le supone, cuando regresa a su época, el haber abandonado a la débil y confiada Weena y el dejar de ver, para siempre tal vez, aquel prado verde, aquellas colinas llenas de flores que tienen en su configuración, para un hombre de los principios de la revolución técnica, algo de crepuscular (García-Viñó 1968: 25).

80. Como *Noches lúgubres* (Cadalso 1789) puede tener elementos y ambientación románticos sin llegar a ser propiamente una obra romántica, debido tanto a su forma interior como a ciertos elementos de su forma exterior.

2.3. Definición de «ciencia ficción»

ACEPTADAS TODAS ESTAS premisas, deberíamos preguntarnos: ¿cuál es el rasgo dominante de una novela de ciencia ficción?

Desde luego, debe incluir elementos que no existen en nuestro mundo empírico. Al fin y al cabo, nos encontramos ante una forma de fantasía, aplicando el término en su sentido más general; de proyección, mejor. Sin embargo, no puede incluir elementos sobrenaturales, es decir –siguiendo la definición de «sobrenatural» del DRAE–, no debe exceder los términos de la naturaleza. No es tan importante que el aval científico sea verificable en el mundo «real», como la pretensión del autor y la consiguiente aceptación del lector de que los hechos presentados no conlleven una visión sobrenatural, extra-científica, de la realidad. Esto es, se busca una relación directa con la realidad, no una evasión de la misma. Esa evasión deberíamos planteárnosla quizás como rasgo dominante de los cuentos de hadas⁸¹ o del género de «Espada y brujería», ambos dentro de la literatura maravillosa, como defiende Lundwall (1971: 11). Esta hipótesis contradice la clásica confusión de que la ciencia ficción pretende servir de válvula de escape de los problemas de la realidad. Nada más lejos del verdadero objetivo del género. La ciencia ficción pretende que el lector jamás olvide que todo lo desarrollado tiene que ver con la parte más cruda y profunda de la realidad.

Esto ya desvincula del género un elevado número de obras, de carácter propiamente maravilloso, como hemos visto, del tipo de *El señor de los anillos* (Tolkien 1954-1955) o absurdas, como *Alicia en el país de las maravillas* (Carroll 1865), cuyos rasgos dominantes se corresponden con elementos claramente sobrenaturales u oníricos. Esta idea de «sobrenatural» constituye un rasgo dominante por su importancia y utilidad antes que la cuestión de la «evasión de la realidad»; concepto bastante ambiguo y discutible, por otra parte.

Por el contrario, no existe nada sobrenatural, teóricamente, en *Cita con Rama* (Clarke 1972), *Fundación* (Asimov 1951-1986) o *Dhalgren* (Delany 1975). ¿Aparecen en estas novelas elementos extraños, de difícil comprensión, imposibles en nuestro estado actual de la ciencia e incluso maravillosos...? Muchos. ¿Sobrenaturales? Ninguno. Por lo general, si aparece algún tipo de elemento que entre en cierta colisión con las leyes

81. Remito una vez y siempre al delicioso ensayo de Tolkien sobre los cuentos de hadas (Tolkien 1939). Para una visión más profunda de la psicología de los cuentos de hadas, tenemos el clásico estudio de Bettelheim (1975), ya citado.

de la naturaleza, su tratamiento suele realizarse siempre de manera muy científica, con explicaciones que lo acomoden a nuestra realidad, como podría ser el caso de la telepatía en *Más que humano* (Sturgeon 1953) o en *Muero por dentro* (Silverberg 1972):

We could not live in the real world if we operated by the assumptions of the fantasy world; but the assumptions of the science-fiction world are compatible with our own (Gunn 2005: 9).

Por tanto, ya podemos ir avanzando que la primera y principal diferencia entre la ciencia ficción y otras formas de ficción proyectiva reside en la ausencia o presencia, respectivamente, de elementos sobrenaturales. «Ciencia ficción» podría ser entonces toda aquella forma literaria cuyo rasgo dominante es la presencia de cambios establecidos por la inclusión de elementos no existentes en nuestra realidad inmediata, pero considerados «posibles» desde algún ámbito del conocimiento científico (Gunn 2005: 10). A esto se refiere Malmgren con su definición: «SF does not violate notions of possibility, cause and effect, irreversibility, verifiability, and the continuity of space and time» (Malmgren 1988: 260).

Para simplificar, como definición me parece más adecuada: «ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales» o «literatura no realista basada en elementos no sobrenaturales». Esta definición funciona sin mayores problemas y dentro de ella caben elementos «proyektivos» de disciplinas tan distintas como la física (Benford 1980), las matemáticas y la genética (Crichton 1990), la informática (Stephenson 1992), la sociología (Brunner 1968), la psicología (Ballard 2000) o incluso la historia (Willis 1992) o la lingüística (Delany 1966)⁸².

Esto no implica que no podamos encontrar híbridos, como en cualquier género literario; tal y como vemos, por ejemplo, en *La estación de la calle Perdido* (Mieville 2000) o *La sombra del torturador* (G. Wolfe 1980), donde la demonología o la magia se encuentran estrechamente vinculadas con la ciencia.

82. «One very important point which emerges in the work of all three critics is that standards of plausibility—as one may apply them to science fiction—must be derived not only from the observation of life as it is or has been lived, but also, rigorously and systematically, from science. And in this context "science" must include disciplines ranging from mathematics (which is formally empty) through the "hard" sciences (physics, astronomy, chemistry) through the "soft" sciences (ethology, psychology, sociology) all the way to disciplines which as yet exist only in the descriptive or speculative stage (history, for example, or political theory)» (Russ 1975).

En este sentido, Kingsley Amis (Amis 1961: 14-20) afirma que los escritores de ciencia ficción trabajan normalmente quitando importancia a lo que es esencialmente contradictorio. Así distancia el género de la ciencia ficción del género de la literatura fantástica. Ningún escritor de ciencia ficción pretende que contemplemos el futuro planteado como un futuro real y, en definitiva, ni siquiera como posible.

Por todo ello, el tiempo en la novela de ciencia ficción es una herramienta narrativa⁸³, por lo que sus narradores en el género no plantean duda ontológica ni gnoseológica alguna; al contrario de lo que lo haría, por ejemplo, Lovecraft. Una vez establecida esta base, dentro de la novela de ciencia ficción podrá haber saltos adelante y atrás en la sucesión cronológica de los acontecimientos (analepsis y prolepsis) como en cualquier otro discurso literario. Este planteamiento es también aplicable tanto a las novelas de viajes en el tiempo como a las de universos alternativos, en las cuales —en general— se defiende una evocación más o menos desautomatizadora de la realidad y jamás una perturbación de las leyes físicas del universo. Respecto a este asunto, refiriéndose a toda literatura, escribe Dolezel: «Los mundos ficcionales no pueden ser alterados o cancelados, mientras que las versiones del mundo real dadas por los textos descriptivos están sujetas a constantes modificaciones o refutaciones» (1988: 89).

Aplicado a nuestro terreno, se abstrae de ello que el buen texto de ciencia ficción, construido desde sus propuestas estéticas y no desde un anecdotario científico cultural respecto del mundo real, pervive a través del tiempo. En resumen, no importa tanto que los descubrimientos tecnológicos espectaculares queden obsoletos; es más importante el conflicto que surge entre el personaje y esos descubrimientos más o menos alienantes, los cuales tenemos la educación de aceptar mediante el pacto de ficción, hayan quedado o no obsoletos. Esa aceptación nos sirve para plantearnos cuestiones de toda índole.

Al fin y al cabo, tal como defiende Jauss, la rebeldía de la experiencia estética se manifiesta en su libertad para plantear cuestiones inquietantes. Y estas cuestiones, estas preguntas que tanto nos interesan, son proyectadas mediante una ficción que permita focalizar respuestas no supeditadas a convenciones culturales (Jauss 1977: 27).

Cierro el epígrafe con mi propia definición de «ciencia ficción»: «Género de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales».

83. Me detendré más despacio en esta afirmación, en el epígrafe dedicado a la tipología temporal.

2.4. Conclusiones sobre la especificidad de la ciencia ficción

DE TODO LO presentado, podemos extraer ya algunas consecuencias.

Como hemos visto, existe un grave problema general en el momento de acercarse a una novela de ciencia ficción. Al tratarse de un género desvirtuado tanto por el cine comercial como por los prejuicios nacidos del desconocimiento, ha venido generándose una serie de reacciones adversas cuya principal bandera crítica se resume en la denuncia de una supuesta inexistencia –dentro de estas obras– de infinidad de elementos narrativos y estilísticos presentes en la denominada «literatura canónica», tales como la profundidad de los personajes, las complejas estructuras secuenciales o la responsabilidad artística ante los fenómenos políticos, económicos y sociales del momento. Por ello, en España la ciencia ficción ha sido asociada una y otra vez con «escapismo» o a la «subliteratura».

Sin embargo, con poco que se analice el género, encontramos que el principal problema para la aceptación de estos autores estriba, por lo general, no en que los profanos acepten lo que no conocen, sino en la estrecha visión de lo que debe ser una literatura comprometida.

Personalmente, creo que se plantea un debate mucho más inteligente y más libre de prejuicios en la menospreciada ciencia ficción que en muchas de las revistas culturales consideradas como muy conscientes y que son incomprensibles para la mayoría de la gente, pero que tan benevolentemente alaban los críticos. El que estos críticos nunca hayan entrado en contacto con el género, más que a través de la sección de tiras cómicas del periódico dominical, no es culpa de los escritores de CF (Lundwall 1971: 31).

Muchos asumen que el compromiso con la sociedad debe partir de presupuestos localistas, ya sean temporales o espaciales. Es decir, ignoran que al escritor de ciencia ficción le importa muy poco –literariamente hablando– el gobierno de Zapatero, el de Aznar o el de González, la situación de los inmigrantes marroquíes, la incultura de España en la actualidad o incluso la explosión y caída del World Trade Center o la de la estación de Atocha en Madrid.

En la novela de Greg Bear: *La fragua de Dios* (1987) se puede observar –con evidente sentido del humor– esta forma de entender el mundo:

Los científicos asistentes a la conferencia no llegaron a ninguna conclusión con respecto a la reciente desaparición de la sexta luna de Júpiter, Europa. El profesor Eugenie Cook, de la Universidad de Washington, Seattle, sostiene que la luna ha sido desplazada de su órbita a causa de una colisión con un enorme y hasta ahora desconocido asteroide. El famoso astrónomo Fred Accord sostiene que una colisión así hubiera «hecho pedazos la luna, y todavía podremos ver sus fragmentos en órbita». Nada de esto ha sido informado. Muchos científicos hicieron notar la apatía del público ante tal acontecimiento sin precedentes. Al cabo de un mes, la historia de Europa ha desaparecido prácticamente de los medios de comunicación. Accord comentó: «Evidentemente algunas dificultades más provincianas, como las elecciones presidenciales de Estados Unidos, obtienen mayor eco» (Bear 1987: 20).

La ciencia ficción es el género que mira más allá de la anécdota histórica o incluso social. Con gran certeza, estos escritores comentan estas cuestiones históricas en la intimidad de su vida cotidiana e incluso a menudo declaran su postura ante ellos en artículos o en entrevistas concretas, pero no les interesan explícitamente a la hora de sentarse a escribir un argumento de ciencia ficción. Y esto se debe a que el tema del escritor de ciencia ficción es la humanidad en sí misma como proceso intemporal de cambio o de estatismo. Y, desde luego, en cuanto a sus problemas universales fijados en un devenir a través de los siglos:

Science fiction is the search for a definition of mankind and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mode (Aldiss y Wingrove 1986: 194).

De este modo, novelas tan célebres como *Dune* (Herbert 1965) emplean las herramientas retóricas que le brinda el género para representar las inquietudes propias del tiempo de su autor, en este caso el ecologismo,

la macropolítica y las intrigas políticas implicadas en él, pero ni en esta novela ni en las siguientes encontraremos ningún signo explícito que centre al lector en los problemas de Greenpeace, el poder de la OLP o la postura del presidente estadounidense respecto al planeta, aunque puedan permanecer implícitos desde sus neologismos (Csicsery-Ronay 2008, 40-41). ¿Por qué? Porque son elementos anecdóticos en cuanto al conjunto de los hechos y a su valor dentro de dicho conjunto. Centrarse en estas anécdotas pasajeras –pasajeras en términos globales– podría servir como símbolo al escritor, pero obligarían al lector a continuar con sus reflexiones provincianas (históricamente hablando) sobre el problema de la relación del ser humano con su entorno y consigo mismo.

Lo que importa en la ciencia ficción es el mundo posible construido a partir de un elemento que le resulte especialmente extraño al lector, para provocar en este una desautomatización respecto a su pequeña y limitada visión de los acontecimientos.

La «actualización» (desautomatización) de la lengua poética ha de enfrentarse a las normas estético-literarias dominantes, así como a las de la propia lengua literaria en sus estratos anteriores. El valor estético de los recursos literarios es relativo. Nunca es un hecho estático, sino que el valor de los mismos ha de entenderse como un proceso que evoluciona contra el fondo de la tradición artística, y en relación con el contexto cultural y social siempre cambiantes (Pozuelo Yvancos 1994: 38-39).

Por esta razón me he referido a menudo a la inconsistencia de su valor profético. Los «éxitos proféticos» mostrados por algunas obras pueden ser considerados más como anécdotas accidentales que de verdad como una de sus virtudes.

El uso que se dé a estas posibilidades dependerá de las propias inquietudes del autor, lo cual llevará a obras muy diferentes con resultados estéticos muy diferentes.

Interludio

Desde la ciencia ficción...

...hacia lo prospectivo

Hacia lo prospectivo

«CIENCIA FICCIÓN».

Es un término célebre en casi todo el planeta o, al menos, en cualquier lugar al que haya llegado el cine occidental.

Se usa para cómics, para literatura, para películas... Lo encuentras en los lugares más inesperados; por ejemplo, hace no mucho me sorprendió una conferencia interesantísima de Ignacio García May (2008) sobre teatro de ciencia ficción y el número tan elevado de obras del género representadas. Se usa incluso para decoración, diseño industrial, arquitectura, ingeniería, moda textil y, si nos fijamos, en cualquier contexto cultural occidental y en muchísimos orientales. ¡Qué acostumbrada está la sociedad a decir: «¡Qué increíble! ¡Parece de ciencia ficción!».

Cuesta escribir este capítulo, pues se trata de un término con el que he crecido, que he leído e investigado durante más de dos décadas y que me ha llevado a donde me encuentro ahora. Sin embargo, me encuentro con la complicada tarea de cortarle las alas⁸⁴.

La identificación del problema no es mía, sino de quien considero el mejor conocedor de la ciencia ficción en España: Julián Díez, y, tras su propuesta, de muchas discusiones dentro de la asociación cultural en la que participo: *Xatafi*, dedicada al estudio y la difusión de la ficción proyectiva. Las discusiones que hemos ido manteniendo a lo largo de los años han enriquecido una y otra vez el presente estudio a un nivel inmensurable. No todos estuvieron de acuerdo en cambiar el término, pero este epígrafe ha sido construido a partir de las contribuciones de todos ellos.

El término final por el que he optado —«lo prospectivo»— parte de la propuesta de Julián Díez (2008 y 2009), quien considera que hubo en su inicio una mala división de los géneros que hemos arrastrado hasta hoy y que ya ha sido denunciada en diferentes ocasiones (por ejemplo: Lundwall 1971: 8). Díez propuso el término de «literatura prospectiva» para designar un género excluido de la «ciencia ficción», y lo discutí con él hasta convencerme de lo adecuado del término, con las direcciones de la RAE mediante —que aquí he adjuntado—, entre risas y juegos de mesa en una agradable tarde de agosto en su casa del campo de Ávila.

84. Por consiguiente, debo la armazón de este capítulo —son, en realidad, co-autores— a los miembros de *Xatafi* citados en los agradecimientos.

Quizás no todos estamos de acuerdo sobre hasta dónde llega esta literatura, de su esencia, pues Díez lo reduce a aquella literatura social sobre el futuro con ciertas garantías de que podría ocurrir. De este modo, separa absolutamente la literatura prospectiva de la ciencia ficción, y las ucronías de ambas. Y yo, como iremos viendo, he entendido a menudo la literatura prospectiva como una rama, una manera de enfocar el pacto de la ciencia ficción, desde un punto de vista más abstracto, como explico a lo largo de la segunda parte. Espero haber llegado a una solución intermedia. Esta es sólo mi propuesta; espero que sirva para desenredar el entuerto o, al menos, para que surja el término favorito que llevamos tantas décadas buscando⁸⁵.

¿Por qué realizar una propuesta para recortar el término de «ciencia ficción» y en qué condiciones concretar dicho abandono?

Espero que tras los anteriores capítulos del libro, haya quedado claro lo inadecuado del término «ciencia ficción» en todos los casos en los que se emplea, pues el rasgo dominante del género no es el empleo ficcional de la ciencia.

¿Importa mucho lo inadecuado del término? Desde un punto de vista académico, es fundamental que el término dé fe de la esencia del objeto estudiado y, no obstante, en este momento ocurre todo lo contrario: confunde.

Lo explicaré de otro modo.

Podemos afirmar con vehemencia que el término no importa, que lo importante es lo que hay dentro, las novelas, las ideas... Pero no fue azaroso que lo primero que hiciera Adán en el Paraíso fuera nombrar las cosas. Recordamos menos veces de las necesarias la importancia que nuestros antecesores daban a los nombres. Al fin y al cabo, en nuestra mente, somos seres hablados, somos lo que decimos que somos y lo que otros nos han dicho que somos:

Lacan entiende el lugar del subconsciente como un conjunto de significantes organizados sobre la trama de un discurso; según él, *el subconsciente es el discurso del otro*, el Yo no se entiende independiente de la existencia del otro (Cortés 1997: 117).

Aprovechando este aparente galimatías, podemos deducir que los términos que asumimos en nuestro subconsciente y la manera en que los

85. Y, de lo contrario, espero que sirva al menos de excusa a los estudiosos para seguir buscando, y a Julián y a mí para más partidas en las acogedoras tierras de Ávila.

empleamos y los vivimos dependen de cómo los entendemos mentalmente a partir de lo que la sociedad (el Otro) nos hace ver.

Quien opine que estoy mareando la perdiz puede reflexionar sobre la «ciencia ficción» y preguntarse si lo que la mayor parte de la sociedad piensa no es que tiene que ver con ciencia. Puede preguntar a cualquier escritor del género si no ha tenido ciertos problemas y sufrido extrañas lecturas por la cuestión de la ciencia, si no le han preguntado por sus marcianitos verdes y robots asesinos, si no han situado su literatura a la misma altura que un juguete para niños, como ya hemos visto y sabemos.

¡Pero nos da tanta pena castrar un término que lleva tantos años...! Y, mientras tanto, el término tiene consecuencias profesionales, académicas, estéticas y críticas que se solucionarían con sólo emplear un término adecuado.

Por otra parte, aunque con evidente relación, existe un problema teórico sin resolver: la diferencia entre tres corrientes sobre las que ya he escrito en los anteriores epígrafes.

En primer lugar, toda una línea de la ciencia ficción tradicional basada en lo *pulp*, en el *BEM*. Se trata del *space opera*, de la invasión alienígena sin demasiadas reflexiones culturales, del superhéroe más maniqueo, de la novela de aventuras ambientada en el espacio..., que a menudo cuenta con magníficas novelas⁸⁶. En el mundo anglosajón, este género es el más relacionado con la denominación coloquial «sci-fi» (G.K. Wolfe 2005: 20) y, al igual que en España, ha sido el más vilipendiado (Hartwell y Cramer 2003: 259). Por otra parte, no siempre han quedado claras sus características –aunque parece claro que se trata de cuentos de amor y odio, triunfo y fracaso (Aldiss, citado por Hartwell y Cramer 2003: 262)– ni la sobras que pertenecen al género, sobre todo si consideramos las obras de ciencia ficción más clásica. Algunos de los conceptos que más parecen impulsar el género serían: «the question of reality, the limitations of knowledge, exile, the sheer immensity of the universe, the endlessness of time» (Aldiss, citado por Hartwell y Cramer 2003: 262).

El entretenimiento que crean y sus posibilidades de atmósferas, personajes y tramas aportan en ocasiones mejores obras que muchas de géneros más «canónicos» (Lewis 1937-1965: 201-213). Pueden contener cierta crítica social o filosófica, pero no es ese su rasgo dominante. Ya he comentado este hecho en el epígrafe correspondiente. Algunas obras ca-

racterísticas –por su celebridad, no necesariamente por su calidad– serían: *Una princesa de Marte* (Burroughs 1917), *La estación de la calle Perdido* (Mieville 2000) o *El juego de Ender* (Card 1985). ¿Es ciencia ficción? Cumple el principio de la definición propuesta en el epígrafe correspondiente, así que lo es, aunque me parece muy pertinente la puntualización del novelista e investigador García-Viñó sobre este tema:

Por supuesto—queremos advertirlo antes de seguir adelante— consideramos incompatible con la seriedad literaria de una obra toda esa palabrería puerilmente pseudocientífica o ridículamente futurista —pistolas espaciales, cosas mentales, federaciones galácticas, etc.— con la que muchos pretenden disimular que lo que han escrito no es más, como dice Albérès, que «una simple novela de gansters de Chicago en las que el cohete reemplaza al Cadillac, y Marte, Sirio y Betelgueuse a los suburbios de cualquier ciudad de mala fama» (1968, p. 22)⁸⁷.

El comentario es interesante, mientras se parta de la base de que muchas obras interesantes contienen «cosas mentales» (Siverberg 1972) o «federaciones galácticas» (Le Guin 1969). Transcribo el análisis anterior como reflexión acerca de, sobre todo, el *pulp*, aunque también sería un error evidente relacionar indefectiblemente el concepto «*space opera*» con la literatura popular. Por último, algo debe quedar bien claro: el término tampoco equivale a «mala ciencia ficción» y mucho menos, por supuesto, a «mala literatura», aunque una gran cantidad de las obras de *space opera* acumulen razones para ser consideradas de este modo.

A continuación, otra línea que he denominado durante las páginas anteriores, siguiendo la terminología de Juan Ignacio Ferreras: «novela científica» o, extrapolando, todo el *hard*. Nos encontraríamos aquí con *De la Tierra a la Luna* (Verne 1865) o *Las fuentes del paraíso* (Clarke 1979). ¿Es ciencia ficción? En fin, la primera pregunta sería acerca de si es poética, pero no entraré en mayores discusiones y aceptaré que también cumple la definición propuesta, aunque en mi opinión roza demasiadas veces lo «paraliterario»⁸⁸.

87. Para el texto citado por García-Viñó: Albérès 1962, p. 400.

88. Dícese del uso de la literatura para algo que no es literatura en su conjunto, como los guiones de cine o los textos teatrales antes de su representación.

86. Para referencias sobre el subgénero: Sawyer 2009.

Por último, un tipo de literatura que extrapola inquietudes culturales actuales hacia escenarios improbables, pero no imposibles, para –como rasgo dominante– desarrollar de manera estética inquietudes éticas, psicológicas, sociales o metafísicas (Tirado 2004). En realidad, este es el género acerca del cual he ido escribiendo sobre todo a lo largo del libro. En el mundo anglosajón, este género es denominado «sf». Aquí tendríamos: *Solaris* (Lem 1961a) o *Playa de acero* (Varley 1992).

Como ya he comentado, el problema de los tres géneros se agudiza en el mundo editorial, pues casi cualquier editor de ficción proyectiva sabe que el número de ventas de un libro disminuye si la palabra «ciencia ficción» aparece en la contraportada, pues automáticamente se identifica con esa literatura «sci-fi» de los monstruos y los héroes con pistolas de rayos. Existe una gran cantidad de público que no está interesado –ni lo estará, pues tienen fácil acceso y mucha información sobre ella– por esa narrativa. Sin embargo, también existe una considerable cantidad de público potencialmente interesado en lo que ofrece la «sf».

Todos los aficionados a esta línea literaria conocemos la experiencia de invitar una y otra vez a lectores cultos a la lectura de este género, pues intuimos que lo disfrutarán. Por ejemplo, pasé años invitando a una compañera de trabajo –profesora de literatura española– a que leyera *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969), porque sabía que ella –gran lectora de Proust– lo disfrutaría con sólo un par de explicaciones previas. Año tras año, me reconocía que le daba pereza porque era «ciencia ficción». Bien podía haberme puesto yo muy digno y decir: «Pues ¡qué tía idiota!, paso de ella, no vale la pena la discusión».

Sin embargo, conocía la causa de la resistencia, así que insistí y terminó por leerlo. A mi compañera le encantó el libro y lo cuenta entre sus favoritos. Y me pidió que le recomendara más libros «de esos de ciencia ficción». Hizo bien en pedírmelos a mí, pues ¿qué le habrían ofrecido de haber preguntado en unos grandes almacenes? Desde luego, habría tenido un altísimo índice de probabilidades de que le hubieran recomendado libros de un género literario que nada tenía que ver con el que le había interesado, con muchas persecuciones espaciales y muchas explosiones. En la portada, aparecería una nave cósmica enorme disparando plasma o un tipo con una pistola de rayos láser escapando por un túnel de metal, con escafandra, pero sin traje para el vacío.

Lo habría leído y, en su derecho, habría huido para siempre del género. Y cada vez que me hubiera acercado a ella con un libro de distopía social

en las manos, me habría comentado (y a sus alumnos): «No me contéis historias; se trata de libros de aventuras y punto». ¿Da igual? No creo que dé igual. Esa profesora es uno de los primeros filtros (y, en muchos casos, el último) en el que se basarán muchos ciudadanos para tomar una postura en cuanto a las obras literarias.

Una vez más, insisto en mis comentarios de las primeras páginas: no considero mejor o peor literatura un género o el otro, pues dudo de que la literatura pueda constreñirse tanto como para afirmar que sólo debe tratar temas profundos. Reivindico mi derecho a disfrutar una novela de *space opera* como las de Iain M. Banks (1987, 1988 y 1996), con las que disfruto como un enano, con sus choques de buques del tamaño de continentes o sus naves espaciales –tan grandes cada una como un planeta– entablado batalla dentro de la bodega de una nave espacial mayor. Pero se trata de otro género, que deberá ser dignificado de otro modo. Por el contrario, existen obras prospectivas que considero muy burdas y pobres en casi todos sus aspectos.

Por otra parte, se puede alegar que muchos autores escriben ambos tipos de géneros y ambos se encuadran en la ciencia ficción. Un buen ejemplo sería Orson Scott Card, cuya obra de ciencia ficción: *El juego de Ender* (1985) fue continuada por una obra prospectiva de diferentes parámetros quizás no tan compleja como muchas de Lem o Le Guin: *La voz de los muertos* (1986).

Es evidente que a autores, lectores y editores les interesa que la terminología genérica se clarifique e identifique con exactitud cada conjunto de obras. De lo contrario, se debe recordar un hecho evidente: si con un nombre igualamos dos cosas, si usamos el mismo para designar dos objetos, significa que para nosotros son objetos iguales. No hace falta ser lingüista para entender esto. Y está claro que no tratamos con dos objetos iguales en el caso de estos dos géneros.

Por supuesto, siempre se deberán aceptar estas cuatro dificultades:

1. Siempre existirán obras híbridas, de difícil catalogación. Sin embargo, la dificultad no implica imposibilidad; sólo implica eso: dificultad.
2. Como exigía Croce, la etiqueta genérica debe ser descriptiva, no prescriptiva. No debe imponer maneras de escritura, sino facilitar acercamientos desde cualquier punto de vista (Croce 1913: 190-194 y 206-209).

3. Se debe estar preparado para que en el futuro las etiquetas dejen de funcionar, en cuanto los escritores vuelvan a romper las tendencias literarias actuales.
4. El peligro de asumir enseguida que existe un género literario que sólo puede aportar obras de gran calidad y otro que sólo puede aportar obras de calidad ínfima. En este sentido, la teoría de los géneros debe partir, insisto una y otra vez, de la descripción. Los juicios valorativos no representan el eje de este libro ni de mi visión de la literatura.

Dentro de la «sf», es muy común encontrar muchos subgéneros, algunos de ellos exclusivos de la misma: ucronía, distopía, utopía, postapocalípticos, *hard*... Muchas obras vendidas como «literatura general», sin ninguna referencia a la «ciencia ficción», pertenecen sin ninguna duda a este género: *La bomba increíble* (Salinas 1951), *Quizás nos lleve el viento al infinito* (Torrente Ballester 1984), *Ensayo sobre la ceguera* (Saramago 1995), *La carretera* (McCarthy 2006), *Nunca me abandones* (Ishiguro 2005), *La posibilidad de una isla* (Houllebecq 2005), *La conjura contra América* (Roth 2004), *El sindicato de policía yiddish* (Chabon 2007)...

Existe, por consiguiente, una considerable distancia entre estas «sf» y «sci-fi», pero en España, como explica Julián Díez (2008), ambos géneros han sido igualados porque terminológicamente los igualamos. Y no son lo mismo.

Por consiguiente, precisamos por cuestiones académicas, lectoras y editoras un término diferente para un género al que no podemos denominar en nuestro idioma como «sf», debido a numerosas razones, todas ellas inmediatas con poco que nos pongamos a pensar en ellas: dificultad de pronunciación en nuestra lengua, barbarismo inadecuado, quizás ahondamiento del problema...

Un término interesante es el propuesto por Antonio Rómar (2008: 821): «ficción proyectiva», pues en el mensaje de este tipo de obras se percibe el interés del autor por proyectar algunas de las contradicciones de su realidad en un mundo ajeno con el fin de explicarlo, denunciarlo o sancionarlo. No se trata de un término elegante, ni muy sonoro, ni muy comercial. Habría resultado sin duda menos inquietante para la febril imaginación de los lectores de Gernsback. Pero se reconoce con facilidad y refiere a la esencia, a los rasgos dominantes del género. Me ha parecido más interesante, como vamos viendo, emplearlo como término para toda

la ficción narrativa basada en hechos que no pueden darse en el mundo «empírico». Así que lo he reservado para todos esos «géneros no realistas» de los cuales forma parte la ciencia ficción.

Finalmente he optado por el término: «prospectivo» (Díez 2008 y 2009).

De este modo, y por inusual que parezca en un libro sobre un género literario, a lo largo de la segunda parte trataré con este término «prospectivo» dicho género y dejaré ese encantador, nostálgico y conocido término de «ciencia ficción» para las obras de «sci-fi».

De nuevo, con este significativo cambio, y contradiciendo desde cierto punto de vista sus anteriores inclusiones, armo de nuevo el esquema genérico:

TERMINOLOGÍA SOBRE LA FICCIÓN PROYECTIVA					
Relación con la realidad	Aceptación	Términos académicos	Términos no académicos	Ejemplos	Efecto
Imposibilidad en la realidad en cualquier momento	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible)	Maravillosa	Fantástica	<i>El señor de los anillos</i>	Asombro
	No aceptadas por el personaje ni/o por el lector modelo (imposible)	Fantástica		<i>El hombre de arena</i>	Desasosiego, incomodidad angustiosa
Imposibilidad en la realidad con los medios actuales	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Ciencia ficción	Ciencia ficción	<i>2001, una odisea espacial</i>	Asombro
	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Prospectiva		<i>Rascacielos</i> o <i>Blade runner</i>	Prospección, replanteamiento de cuestiones socio-culturales

¿Por qué?

El diccionario de la RAE puede resultar de gran ayuda:

prospección. (Del lat. *Prospectio*, *-onis*.) f. Exploración del subsuelo basada en el examen de los caracteres del terreno y encaminada a descubrir yacimientos minerales, petrolíferos, aguas subterráneas, etc. || 2. Exploración de posibilidades futuras basada en indicios presentes. [...] || 3. *Med. Cuba*. Reconocimiento general que se hace para descubrir enfermedades latentes o incipientes.

prospectar. (Del lat. *Prospectus*, de *prospicere*, mirar, examinar, a través del ing. *to prospect*.) tr. Realizar prospecciones de un terreno, explorar sus yacimientos minerales.

prospectiva. f. Conjunto de análisis y estudios realizados con el fin de explorar o predecir el futuro, en una determinada materia.

prospectivo, va. (Del lat. *Prospicere*, mirar) adj. Que se refiere al futuro.

No me quedo sólo con la idea de «futuro», sino también con de «exploración del subsuelo» y con la de «descubrir enfermedades latentes o incipientes».

Por otra parte, quizás desvincular toda esta literatura de la otra quizás fuera demasiada ruptura con tantas décadas de ciencia ficción. En un principio, me pareció adecuado, por las semejanzas, mantener el término con la definición que he propuesto y hablar, en cambio, de una manera prospectiva de enfocar la ciencia ficción: aquella que plantea el género como una herramienta retórica para profundizar en cuestiones sociales, filosóficas, psicológicas... Para profundizar en inquietudes culturales del ser humano, en suma. Finalmente, aceptando la propuesta de Díez (2009), me ha parecido interesante aceptar para muchos ejemplos la simetría de los que a partir de ahora podrían ser considerados los cuatro grandes géneros proyectivos: maravilloso, fantástico, ciencia ficción y prospectivo.

¿Significa que a partir de ahora debemos mantener que la *space opera*: *Pensad en Flebas* no es profunda, cuando sus últimas diez páginas representan una hermosa y tristísima reflexión sobre la guerra, los recuerdos de las duras decisiones tomadas y el papel del ser humano en el universo? En fin, digamos que esta novela presenta retazos prospectivos, como una novela negra puede poseer retazos románticos sin ser una novela romántica. El conjunto, el eje central de la obra... No lo son.

Y así como hace años se instituyeron términos como *space-opera*, *hard*, ciberpunk, distopía, ucronía... No veo problema en hablar de «lo prospectivo» o incluso —como propone Julián Díez— de «literatura prospectiva» al tratar ciertas novelas o, incluso, ciertos elementos también presentes en muchas novelas de ciencia ficción.

El análisis que realizaré en cuanto vuelvas la página, amable lector, profundizará en todo esto de lo prospectivo, pero podremos observar cómo también funciona si se aplica a una gran cantidad de novelas de ciencia ficción. En realidad, el análisis —aunque parezca centrarse en lo prospectivo— ha sido planteado casi de modo conjunto, de modo que cualquier lector poco escrupuloso pueda englobar los desarrollos siguientes igualmente válidos para cualquier novela que se base en un pacto de ficción «plausible».

Espero que te anime a leer y disfrutar más novelas de estos géneros tan complejos y poéticos. No sería pequeño logro.

*Segunda parte: Poética y retórica
de lo prospectivo*

Por qué y cómo una Poética y una Retórica de lo prospectivo

YA HE COMENZADO a tratar la poética de lo prospectivo en la primera parte, pero las cuestiones más relevantes, los fundamentos de la misma, los desarrollo en esta segunda. Partamos de un texto de Forster:

Todo el mundo sabe que una obra de arte es una entidad, etc., etc. [sic]; puesto que posee sus propias leyes –que no son las de la vida diaria–, todo lo que encaja en ella es cierto y no hay por qué plantear la cuestión del ángel, etc., sino con referencia a su adecuación al libro. ¿Mas por qué situar a un ángel en distinto plano que a un agente de bolsa? Una vez que estamos en reino de lo ficticio, ¿qué diferencia hay entre una aparición y una hipoteca? [...] La tónica general de las novelas es tan literal, que cuando surge lo fantástico se produce un efecto curioso: mientras que unos lectores se emocionan, otros se ponen fuera de sí. Lo fantástico exige un ajuste adicional debido a lo extraño de su método o de su tema: es como una de esas exposiciones en las que hay una exhibición especial por la que se pagan seis peniques más por el precio de entrada. Algunos lectores pagan encantados: fueron a la exposición sólo por la exhibición secundaria; es a ellos únicamente a quienes me dirijo ahora. Otros se niegan indignados, y también estos cuentan con nuestra más sincera estima, porque el sentir aversión por lo fantástico en literatura no equivale a sentir aversión por la literatura. Ni siquiera implica falta de imaginación, sino simplemente una cierta renuencia a responder a las exigencias que a ella le imponemos (Forster 1927: 112-113).

¿Por qué pagar seis peniques más por el precio de la entrada? ¿Qué se encuentra en esa otra exhibición? ¿Mero entretenimiento o algo más?

La respuesta no es demasiado compleja en su explicación, como ya espero haber demostrado. Sí considero mucho más complejos los problemas ficcionales vinculados con este problema. Es decir, qué es verdad y qué es mentira en el género; qué nos creemos, por qué nos lo creemos; qué

influencia tiene que nos creamos lo que nos creemos y que no nos creamos lo que no nos creemos... El dolor de cabeza que se despierta al leer las últimas líneas es parecido al que se tiene cuando uno se plantea cómo funciona la «verosimilitud» del género. Pero es muy importante para conocerlo. Vamos con ello.

En la primera parte aduje tres problemas que había tenido el género y dejé para esta segunda parte uno de ellos: los problemas del hecho ficcional, el no aceptar el pago de esos seis peniques: «Lo siento, jefe, pero a mí eso del futuro y de los extraterrestres... Como que no me lo creo...».

Considero que este hecho se encuentra en el desconocimiento de la naturaleza del fenómeno literario y de su funcionamiento. Considero también que entender dicho funcionamiento resulta fundamental para comprender la naturaleza de la literatura prospectiva.

Este desconocimiento ha tenido consecuencias importantísimas, que se vislumbran en el hecho de que muchas personas acepten muchas divergencias entre la historia y la novela en un ejemplo como *Guerra y paz* (Tolstói 1865-1869) o como *Yo, Claudio* (Graves 1934), pero no las verdades implícitas en una novela prospectiva como *Los desposeídos* (García-Teresa 2007b), por tratarse de «un texto de ciencia ficción». Es decir, puedo aceptar que en la serie de televisión me parezca extremadamente pobre el decorado que representa el palacio de Octavio Augusto, ¿pero ¿cómo vamos a aceptar la existencia de una sociedad anarquista que funciona equilibradamente?!

Otro hecho curioso lo he vivido numerosas veces en que he escuchado: «Qué bueno es Ballard (o *La carretera* o 1984; o *Blade runner* o 2001 o *Existenz*), ¿pero es que eso no es ciencia ficción!», como ya comentaba al principio del libro. «Es que esos libros sí son creíbles, sí podrían ocurrir...»

Porque la ciencia ficción –o ya, a partir de ahora, lo prospectivo– no hay quien se la crea. ¿Pero por qué no hay quien se la crea si es una ficción como cualquier otra, como *Madame Bovary* (Flaubert 1857), como *La regenta* (“Clarín” 1884), como la *Eneida* (Virgilio, s. I a.C.)?

Tal y como explicaba en el capítulo anterior, el fenómeno implícito en lo prospectivo parte de problemas de la consideración del fenómeno literario a lo largo de diversas cuestiones. Pues entender por qué no es creíble lo prospectivo se consigue entendiendo por qué sí es creíble lo prospectivo. Es decir, cuando entiendes, amable lector, por qué son creíbles y reales los extraterrestres de Alpha Centauri, entiendes por qué hay quien no lo ve así y qué es lo que se pierde.

Por todo ello, a lo largo de las siguientes páginas, desmenuzaré las cuestiones relativas al funcionamiento de la ficción para explicar el funcionamiento de lo prospectivo.

Debo reconocer un problema, ya comentado en la introducción: en realidad, he escrito una visión propia del fenómeno literario tomando elementos de aquí y de allá, de todo lo que he estudiado a lo largo de estos años. Y por ello encontrarás aquí muchas teorías ya existentes, una síntesis de tradición e innovación que, en mi opinión, es lo que debe buscar el teórico de la literatura. Por ello, resumiré en unos pocos párrafos algunos principios de trabajo que desarrollaré en los epígrafes correspondientes.

Ante todo, considero oportuno contemplar los actos literarios como «actos de habla ilocucionarios», en la línea que defienden autores como Francisco Javier Ávila (2003)⁸⁹: lo prospectivo no es más que manera muy rara y complicada de decir las cosas. Trataré las razones en el siguiente capítulo.

Considero interesante también estudiar la manera de acercarse a lo prospectivo desde las relaciones entre un universo primario (el campo de referencia interno de la misma o, en realidad, el producto del acto de habla) y un universo secundario (el campo de referencia externo de la misma). Es decir, la relación entre lo que decimos y la realidad no es la misma que la relación entre lo que dicen las novelas y la realidad.

Considero importante entender los diferentes géneros de ficción proyectiva como contratos de ficción, como rasgos dominantes genéricos: aceptamos en cada género principios sobre lo que es real y lo que no. Y aceptamos las realidades de manera muy diferente según el género que tratemos, aunque seamos los mismos lectores y, en ocasiones, aunque sean los mismos escritores.

Considero necesario entender cómo estos actos de habla que son los géneros, mediante sus respectivos contratos de ficción, se configuran de tal modo que podemos estudiarlos como si fueran mundos posibles. Con esto, no pretendo entrar en complicadas discusiones ontológicas, sino sólo en el uso de estos conceptos como herramienta retórica. Es decir, explicaré cómo estudiar las reglas de un mundo posible sin salirnos de dicho mundo.

Para eso explicaré y emplearé a menudo el término: «campo de referencia interno», en cuanto a que debemos ver las novelas según sus propias reglas y no según las de nuestra realidad.

Considero fundamental plantear cómo estos productos de actos comunicativos son herramientas en manos de un autor y que mediante las cláusulas de sus contratos de ficción llegan a un lector. También considero fundamental atender a la manera en que el lector los recibe, los entiende, se enfada con ellos, los admira, se zambulle en ellos gracias a la labor de un autor y a las posibilidades del lenguaje.

Por último, considero imprescindible plantear que existe un proceso retórico, un intento de un autor por comunicar una serie de inquietudes. Para ello, decide emplear un acto de habla determinado (el género, el contrato de ficción). Esta elección condiciona todo el desarrollo de la obra resultante. Por eso, el efecto producido por cada contrato de ficción –que llamaré «catarsis cognitiva»– es diferente.

Entender todo este proceso implica entender cómo funciona lo prospectivo y, por consiguiente, entender dónde ha estado el problema a la hora de analizarlo, así como abrir la puerta a nuevos análisis y a la revisión de los cánones literarios.

Espero –como deseaba en las reflexiones iniciales– no resultar demasiado obvio para el teórico ni demasiado hermético para el profano.

89. Aunque para un análisis actual con el que coincido plenamente, remito al artículo citado de Ávila, me referiré en su debido momento a otros autores que defienden una línea similar, que puede resumirse en: «Los actos de habla son unidades de comunicación mediante las que las frases se se transforman en frases situadas, esto es, en expresiones lingüísticas que obtienen su significado mediante su uso» (Iser 1976: 94).

3. Poética de lo prospectivo

3.1. Primera aproximación a los planteamientos poéticos para los géneros proyectivos

EL SISTEMA DE análisis de la poética de los géneros proyectivos puede resultar muy complejo. Por consiguiente, además de esforzarme por aclarar lo más posible la redacción del proceso teórico, he optado por realizar antes un resumen de dicho proceso: desarrollo del epígrafe anterior y mero esquema de las páginas que vendrán a continuación. Así podrás, amable lector, disponer de una primera aproximación sin la farragosa insistencia en demostraciones bibliográficas, la aceptación de deudas teóricas, la profundización en desarrollos demostrativos ni la saturación de información teórica en general.

Espero que esta aproximación cumpla ese fin. Queda a tu entendimiento si te interesan los planteamientos que expongo, si prefieres ignorar esta aproximación o leerla e ignorar sólo la continuación, o leerlo en su totalidad. Los principios contenidos son los mismos y los he redactado de modo que el lector pueda aproximarse de la manera en que le parezca más adecuada a sus intereses.

Parto de un postulado propio: todo género se desarrolla en torno a su manera de ficcionalizar, como explicaré más adelante. Es decir, todo género se desarrolla a partir de lo que nos permitimos creer y lo que no nos permitimos creer. Esta vinculación entre el género literario y nuestro pacto de ficción con él afecta al lenguaje, a las estructuras, los símbolos, a la contextualización, a la fábula...

Por ello, podríamos establecer un cierto paralelismo entre las maneras de ficcionalizar –de crear obras literarias– y las razones por las que ejercemos nuestros diferentes actos de habla: nuestras elecciones sobre la manera de expresar lo que queremos expresar. ¿Por qué escogemos un género en lugar de otro para narrar una historia determinada?

Con esto no pretendo afirmar que los géneros literarios sean, en pureza, tipos de actos de habla⁹⁰, sino que existe una cierta equivalencia entre la manera en que elegimos un acto de habla u otro, así como la elección de un género u otro según aquello sobre lo que se pretende discurrir y, en definitiva, comunicar.

Es decir, no espero lo mismo de una afirmación del tipo: «El agua está formada por H₂O» que de una del tipo: «Mata a ese tipo por mí, cariño». Como sabemos, cada acto de habla se configura desde una orientación diferente, según la función que el hablante pretenda atribuirle, según las condiciones y según las intenciones (Searle 1969: 33; Van Dijk 1977: 226-229 y 337).

Quizás un problema para esta perspectiva pueda aparecer si no se contempla la literatura como una comunicación sino como una íntima expresión de inquietudes. Sin embargo, sí considero útil contemplar la literatura como un medio de comunicación, es decir, de una manera mucho más semiótica.

Por ejemplo, una íntima expresión de inquietudes del tipo: «Oh, qué desgraciado soy; desde que ella se fue, las flores se marchitan a mi paso y ya nadie me invita a ninguna fiesta» puede estudiarse como íntima expresión de inquietudes (la cual considero al fin y al cabo como comunicación con uno mismo) o comunicación con otros, con un lector modelo: alguien –desde luego alguien con gran paciencia– que sabemos que entenderá y sabrá valorar el texto desconsolado que he transmitido e interaccionar con él.

90. No obstante, me adhiero a la defensa de Wolfgang Iser (1976: 93-104), Samuel R. Levin (1976) y Francisco Javier Ávila (2003), como respuesta a las críticas de Searle (1979: 65 y 71), en su consideración de los textos literarios como actos de habla, profundizando en los planteamientos de García Berrio (1994: 94) y López Eire (1997: 47).

Recordemos que en la literatura se producen signos a través de complejas estructuras (Eco 1975: 367-385) para comunicar. Lo que ocurre es que el mensaje comunicado literariamente es mucho más complejo que en un acto de habla más coloquial e inmediato. Es decir, no es lo mismo afirmar: «Quiero ser libre» que escribir *El Quijote* para decirlo.

Esto lo vemos fácilmente en la manera en que Herman Melville (1851), para expresar: «¡Qué dura, libre y repleta de tíos raros es la vida en los balleneros, oye, y nunca me había parado a pensarlo!», construye una novela simbólica que por cierto –como toda buena novela– habla sobre el espíritu humano, sobre la interrelación entre lo material y lo trascendente, más suficiente material como para justificar todas las cátedras de literatura norteamericana moderna que nos apetezcan.

Sin embargo, como explicaba en las reflexiones del principio del libro: ¿Es lo mismo escribir: «Estamos hechos de polvo de estrellas» que hablar de los átomos que componen toda materia? Pues del mismo modo, no es lo mismo hablar sobre los balleneros en una tertulia de barrio que escribir o leer *Moby Dick*. Y ahí es cuando tanta cátedra sobre *Moby Dick* –novela que, por otra parte, me entusiasma– empieza a tener su sentido. *Moby Dick* es un acto de habla y como tal merece la pena estudiarlo o, al menos, *Moby Dick* fue el producto de una intención de acto de habla de Herman Melville; acto de habla que pretendía recrear y revivir –entre otras muchas cosas– lo raros que le parecían los tipos esos de los balleneros⁹¹.

De este modo, observamos cómo cada manera de ficcionalizar conlleva un tipo de desarrollo (codificación) diferente y que esta codificación podemos contemplarla de un modo similar a como contemplamos los actos de habla.

Por ejemplo, si leemos *El secreto del orfebre* (E. Barceló 2003), observamos cómo el amor entre dos personas trasciende los límites del tiempo causal que conocemos a lo largo de una fábula fantástica y tiene consecuencias en el ánimo del lector.

¿Y *Los miserables* (Hugo 1862)? Pues también, pero no es lo mismo. Va de lo mismo, pero no.

Al fin y al cabo, la casuística política y social y económica que rodea el «realismo» de *Los miserables* casi nada tiene que ver con la perspec-

91. Me parece muy significativa la respuesta de Kurosawa cuando le pidieron que explicara una de sus películas: «Si hubiera podido hacerlo con palabras, lo habría hecho. Y no habría tenido que hacer la película» (Sarris 1967: 91). *Los siete samuráis*, *Rashomon*, *Ran*, *Kagemusha* fueron actos de habla de Akira Kurosawa que no supo realizar de otro modo.

tiva fantástica, inaudita, ¡increíble!, de *El secreto del orfebre*. Como ya sabemos de sobra, la forma cambia el fondo e incluso, para muchos, es el fondo.

Llegamos a aceptar lo increíble de *El secreto del orfebre* por todas las marcas de ficcionalidad del texto, por el uso del lenguaje, por la coherencia de los personajes, de su contexto espacial tanto simbólico como denotativo... Y llegamos a combinar todos esos factores en los esquemas de la literatura fantástica⁹². Se ha escogido un enfoque –de manera equivalente a la elección de un determinado acto de habla–, hemos leído la obra, hemos aceptado el pacto de ficción, se ha realizado una acción que no se limita a describir y nos ha creado un efecto.

En definitiva, lo hemos decodificado y asimilado como acción según una manera de ficcionalizar propia de la literatura fantástica.

Una peculiar manera de ficcionalizar constituye la base de su poeticidad, de la creatividad del autor, de la manera en que le llega al lector, del tipo de efectos que le produce la lectura, de la fuerza autenticadora a partir de la cual se sostiene el pacto de ficción del texto, de los modos en que se realiza la persuasión respecto a las inquietudes transmitidas por el texto... De todo lo que produce un efecto en el lector, desde un punto de vista perlocutivo (Austin 1962: 166-178; Levin 1976: 72-73).

Este es el centro alrededor del cual gravita el género de lo prospectivo: su manera ilocutiva (Austin 1962: 153-165; Levin 1976: 74-76) de ficcionalizar y sus consecuencias perlocutivas, no tanto emocionales como intelectuales. Por consiguiente he planteado que todo análisis del género o de cualquiera de sus obras debe partir de ahí, concluir ahí y desarrollarse en torno a este hecho, pues no implica lo mismo enamorarse del fantasma de tu mujer muerta que enamorarse del robot que contiene el cerebro de tu mujer muerta. El amor por el fantasma de la mujer muerta transmite inquietudes desde un punto de vista muy diferente que el del un robot.

Ambas ideas hablan de la trascendencia y la inmortalidad del amor, pero cada una se basa en una manera de ficcionalizar diferente que determina el resto de los aspectos de la creación y de la recepción literarias.

92. Se trata, como toda ficción literaria, de un constructo semiótico complejo, donde cada elemento adquiere unas funciones, relacionadas entre sí a partir de una sintaxis.

Manera de ficcionalizar

Sin embargo, queda cómo explicar este hecho: ¿cómo es que la ficcionalización varía de un ejemplo a otro? Al fin y al cabo, ¿no se produce un mismo pacto de ficción en ambos casos? El pacto de ficción –el acuerdo al que llegamos el texto y yo de que lo que leemos está ocurriendo ante nuestros ojos– es uno y sólo uno, cierto: un pacto que realiza el lector con el autor, como bien sabemos. Entonces, si estoy defendiendo que existen maneras de ficcionalizar, ¿no quiero decir también que existen tipos de pactos de ficción? Pues no. Parece más adecuado afirmar que existen maneras diferentes de construir ese pacto de ficción. El pacto de ficción implica un estado en el que se ha suspendido la incredulidad, pero hay muchas maneras de llegar a ese estado.

Explicaré a su debido momento cómo llego al término, pero a cada una de esas maneras voy a denominarla: «contrato de ficción».

Manera de ficcionalizar = Contrato de ficción

Por consiguiente, cada género se basará en un contrato de ficción diferente y, sea este cual sea, originará el pacto de ficción común a toda ficción.

→	→
Contrato de ficción (literatura prospectiva)	Pacto de ficción (Suspensión de la incredulidad)
Contrato de ficción (literatura fantástica)	
Contrato de ficción (realismo)	
Contrato de ficción (literatura maravillosa)	
...	

Lo importante es el hecho de que el autor contemple en cada momento las posibilidades de emplear uno u otro, pues sus potencialidades poéticas –todo aquello que pueda despertarnos a partir de su discurso– y sus efectos en el lector pueden resultar bien diferentes. Puede adaptarse sin demasiada dificultad el concepto de «superestructura» de Van Dijk –sustituyendo «superestructura» por «género» o por «contrato de ficción»– para ilustrar este proceso:

Una superestructura se *plasma* en la estructura del texto [...]. Es decir, que la superestructura es una especie de *esquema* al que el texto se adapta. Como esquema de producción significa que el hablante sabe: «Ahora contaré un cuento», mientras que como esquema de interpretación esto significa que el lector no solo sabe de lo que trata el texto, sino, sobre todo, que el texto es una narración (Van Dijk 1978: 143).

Es decir, una vez realizada la codificación (transformar las inquietudes propias en un texto literario), el lector debe descodificarla (transformar el texto literario en inquietudes propias), aceptando la ficción creada, es decir, aceptando el pacto de ficción y esperando encontrar una serie de pautas que le permitirán decodificarlo y aceptarlo de una determinada manera.

Al realizar ese proceso, el lector chocará una y otra vez con elementos dependientes del mantenimiento de dicho pacto, es decir, que requerirán un reforzamiento del pacto de ficción para ser aceptados y, en ocasiones, de difícil aceptación dentro del mismo. En el caso de la literatura, por ejemplo, deberán aceptarse viajes a velocidades más altas que las de luz, una espada mágica o una extraña reacción de un personaje ante su divorcio. Todos ellos pueden hacer que el pacto de ficción esté en peligro: «pueden sacarnos de la lectura». No dependen en realidad tanto de la posibilidad empírica –son o no posibles en nuestra realidad– como de lo que hemos aceptado en el contrato de ficción y, por consiguiente, en el pacto de ficción. Tan susceptibles de romper el pacto son los de una obra realista como los de una obra maravillosa.

De esa tensión, los géneros proyectivos hacen uso para conseguir unos efectos u otros, según el contrato establecido.

Por ejemplo, en *El secreto del orfebre* (E. Barceló 2003), el efecto irracional, «imposible», conlleva una inquietud desasosegante sobre la realidad. El mensaje parte de la idea de que existe una trascendencia de las personas –y de las uniones entre ellas– más allá de lo que el materialismo científico sea capaz de demostrar. La respuesta emocional de cada lector ante este hecho puede ser del más frío escepticismo, de sonriente simpatía, de emoción personal o incluso de desprecio hacia los personajes. No obstante, todos parten de las condiciones del contrato de ficción, de la codificación y descodificación de los elementos, de la manera en que están relacionados y del choque intelectual entre lo esperado y lo inesperado respecto a nuestra realidad cotidiana.

No es vinculante el hecho de «nos esperábamos qué iba a ocurrir», pues eso depende de la fábula, pero sí lo son los procesos literarios desautomatizadores (los que nos hacen ver la realidad como si la viéramos por primera vez): la visión de una fotografía, el relato ensoñador de un familiar o la reconfiguración de un recuerdo⁹³.

Contrato de ficción (literatura prospectiva)	Codificación propia de lo prospectivo	Equivale a la función de un acto de habla	Pacto de ficción	Descodificación concreta	Cierto efecto propio del contrato de ficción y Mensaje propio de cada obra, pero influido por el contrato
Contrato de ficción (literatura fantástica)	Codificación propia de la literatura fantástica	Equivale a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Cierto efecto propio del contrato de ficción y Mensaje propio de cada obra, pero influido por el contrato
Contrato de ficción (realismo)	Codificación propia del realismo	Equivale a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Cierto efecto propio del contrato de ficción y Mensaje propio de cada obra, pero influido por el contrato
Contrato de ficción (literatura maravillosa)	Codificación propia de la literatura maravillosa	Equivale a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Cierto efecto propio del contrato de ficción y Mensaje propio de cada obra, pero influido por el contrato
Otros contratos de ficción	Codificación propia de cada tipo de contrato de ficción	Equivale a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Cierto efecto propio del contrato de ficción y Mensaje propio de cada obra, pero influido por el contrato

93. Se debe a esta desautomatización de origen formal el hecho de que obras de fábulas no demasiado innovadoras como las de *El secreto del orfebre* (E. Barceló 2003) o *Corazón de tango* (E. Barceló 2007), se disfruten por su poeticidad, su lirismo, su capacidad para la ensoñación. Lo inesperado, lo desautomatizador no se encuentra en el suceso, sino en la estructura y en la poeticidad de las propias palabras, de un modo cercano al funcionamiento de un poema lírico. En novelas como *Los tres mosqueteros* (Dumas 1844), por ejemplo, la fábula tiene mucha más importancia.

El hecho de que existan codificaciones y descodificaciones propias de un género depende de uno o varios rasgos dominantes de dicho género. Es decir, existen rasgos dominantes de los elementos que caracterizan dicho género, de sus características intrínsecas.

Estos rasgos dominantes —estas características intrínsecas— conllevan una cierta influencia en todos los elementos literarios con los que entran en confluencia. Aun más, estos rasgos dominantes y la codificación que exigen —su naturaleza, su función, sus posibilidades— es lo que ya he denominado «forma interior del género» y accedemos a ella al incluirlo dentro de lo que cada lector espera encontrar, es decir, del horizonte de expectativas que tanto autores como lectores arrastran a toda obra. Al fin y al cabo, cuando declaramos que nos apetece leer tal o cual obra de un género, en realidad, tenemos en mente los rasgos dominantes del mismo en nuestro horizonte de expectativas. En lo que esperamos de un texto, entre todo aquello que esperamos, se encuentran los rasgos dominantes del género al cual pertenece, si lo conocemos.

Este hecho tiene que ver con el equilibrio de nuestra angustia de las influencias como receptores: la lucha entre lo que ya conocemos y deseamos repetir, por un lado, contra nuestras ansias de acercarnos a un texto que innove, que sorprenda, que sea original. Esta sorpresa se basa en lo prospectivo en un motivo cuyo desarrollo potencia una cierta línea poética; puede ser un robot que quiere ser humano, un telépata que pierde sus poderes o un científico que crea cerebros y les hace creer que están vivos.

Para referirme a este motivo que provoca la angustia en cada obra concreta del género, emplearé el término de Suvin (1979: 94), ya comentado: «nóvum de la obra». En la literatura prospectiva, la forma interior de la obra se apoya en dicho nóvum como principio regulador de todo el desarrollo poético (como veremos, del acto de habla). El nóvum de lo prospectivo siempre parte de la forma interior del género, de sus rasgos dominantes⁹⁴.

En este sentido, todo el proceso de codificación y descodificación tiene objetivos como *movere*, *delectare* y *docere*, propios todos ellos de la retórica. Es decir, considero la elección de un determinado género (contrato de ficción) como una decisión retórica y cabe la posibilidad de estudiar dicho género desde tal perspectiva, como haremos, pues la elección de una forma interior genérica se realiza porque es una manera que consideramos adecuada para contar una historia.

94. Para una mayor profundización en la naturaleza del nóvum: Csicsery-Ronay 2008, 47-75 y Novell 2008: 201-206.

Entre las numerosas maneras de contemplar los fines literarios de la retórica —a los que habría que sumar los no literarios, que serían por su origen los más característicos—, se encuentran por consiguiente estos *movere*, *delectare* y *docere* desde los cuales se ha establecido a menudo la literaturización de la retórica. Todos ellos se basan en la creación de un efecto en el lector, sea intelectual, emocional o sentimental. Una vez más, quiero recordar que se trata de un debate intensísimo si se lee la recepción de la retórica como disciplina a lo largo de la historia, tanto literaria como paraliteraria.

Como intentaré demostrar en su debido momento, al acercarme a analizar un texto literario no me interesan las respuestas puramente emocionales ni sentimentales del lector. Al fin y al cabo, dichas respuestas mantienen una extrema dependencia con la trayectoria personal de dicho lector y forman parte, por consiguiente, del terreno de la psicología o, incluso, de la sociología. Sí considero vinculante y parte de las ciencias del lenguaje, de la comunicación y, en definitiva, de la literatura la creación de un efecto intelectual que rompe con lo esperado por el lector a partir de un tipo diferente de efecto: lo que llamaré —adecuando un término de la psicología— «conflicto cognitivo»⁹⁵, a partir de la idea de «desautomatización» de Sklovski⁹⁶ y, desde este concepto, del principio de «extrañamiento cognitivo» que propone Suvin para la ciencia ficción:

Un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor (Suvin, 1979: 30).

Este conflicto cognitivo provoca una desautomatización, hace que veamos el mundo de una manera diferente respecto de cómo lo veíamos

95. Empleo también el término desde la consideración de la metáfora que aporta Paul Ricoeur: «Una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que solo existe debido a la atribución de un predicado inusual e inesperado. La metáfora, por tanto, es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica» (1975: 65).

96. «Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte*» (Sklovski 1917: 60).

y es previa a la respuesta emocional o sentimental personal del lector. También me interesa –por tradición literaria⁹⁷– emplear para ese efecto el término: «catarsis», o incluso «catarsis cognitiva», por diferenciarla del efecto de temor y compasión postulado por el estagirita y centrarlo en el fenómeno intelectual antes que en el emocional.

Cada contrato de ficción favorece una línea diferente de esa catarsis cognitiva, un efecto intelectual que a su vez produce uno emocional: el desasosiego, el asombro, el rechazo, la prospección... inherentes a las cuestiones intelectuales implícitas en el texto, sin por ello desechar las otras personales meramente emocionales o sentimentales: simpatía, odio, rechazo, terror, pero también desasosiego, asombro o rechazo personales (no vinculados al principio estructurador de la obra y el conocimiento cultural de un lector modelo, sino a la relación del lector modelo en particular con sus vivencias personales).

Pondré un ejemplo. Existe un choque emocional definible como «catarsis cognitiva», un choque de asombro, cuando al final de *Crónica de una muerte anunciada*, (García Márquez 1981) descubrimos que las machetadas de los asesinos mantienen el cuerpo en pie con la ilusión de que sigue vivo. El asombro, la sorpresa inicial es común para todos, por leve y efímero que sea: un cuerpo acuchillado una y otra vez continúa en pie porque cuando un asesino saca el machete, el otro lo introduce clavándolo a la pared. En principio, es inesperado y conlleva una confusión entre la vida y la muerte: el objeto que considerábamos un ser vivo, hace ya un rato que es un objeto muerto. La respuesta emocional siguiente del lector ante ese hecho depende de sus vivencias personales: ¿es el lector un psicótico que odia en ese momento a alguien tanto como para matarlo y percibe desahogo? ¿Es una muchacha muy joven que jamás había leído nada sobre asesinatos? ¿Es un estudiante de medicina forense?

No podemos prever la experiencia personal y, por consiguiente, la respuesta emocional más íntima, pero sí el choque cognitivo –a menudo incluso una primera respuesta emotiva– de un lector que comprenda, que descodifique correctamente las denotaciones presentadas.

A partir de aquí, afirmo que cada género tiende a un tipo de catarsis cognitiva particular que en general prevalece sobre otras posibilidades de catarsis cognitiva.

97. Y con la nostalgia de que Aristóteles en la *Poética* afirmaba que todo escritor la busca, y considero que una vez más el filósofo acertaba: «El poeta debe perseguir, a través de la imitación, el placer que surge de la compasión y el temor» (Aristóteles s. IV a.C.: 67).

Es decir, una obra fantástica puede también desarrollar cuestiones de prospección sociológica, pero no es la línea principal vinculada a su contrato de ficción. Al fin y al cabo, la opción por uno u otro contrato es retórica: son herramientas para narrar historias y para cada historia al escritor le parece apropiado un contrato, una herramienta diferente, pues «lo que caracteriza a las representaciones ficcionales no es tanto su estatus lógico (que, de hecho, puede ser de lo más diverso), sino el uso que puede hacerse de ellas» (Schaeffer 1999: 184).

Por consiguiente, cuando un escritor opta por una historia de fantasmas o por una de robots o por una sobre el barrio chino de Barcelona en los años cincuenta acostumbra a seguir un horizonte de expectativas respecto a dicha línea que no es más que todo lo que un contrato de ficción determinado conlleva y, así, provocar la catarsis cognitiva correspondiente. Puede emplear –y se hace, especialmente en la posmodernidad, como sabemos– fantasmas desde la ciencia ficción o un ambiente sórdido desde la espada y brujería. Para analizar dicha elección deberemos establecer si existe sólo un rasgo dominante que prevalece sobre el resto y los toma como meros elementos literarios o si están entrando dos rasgos dominantes en conflicto dentro de la misma obra, con la consecuente creación de un híbrido.

Hasta aquí tenemos, consecuentemente, que es necesario combinar ciertos elementos según ciertas reglas sintácticas (codificación) para que a partir de ahí un lector las entienda (descodificación) y se produzca un efecto (catarsis cognitiva).

La elaboración de estas reglas es rígida una vez cerrada la obra: Hamlet es quien es según lo que nos dice el texto; el resto –todas las interpretaciones sobre su comportamiento– será especulación nuestra.

Desde esta premisa, Han Solo viaja a velocidades supralumínicas. Drácula es inmortal y repta por las paredes de su castillo cual araña. Ni Hamlet en realidad era una mujer, ni Han Solo soñaba que viajaba ni Drácula hacía un juego de espejos ante Jonathan Harker para trepar por las murallas del castillo. Nada en los textos que configuran esos mundos nos invita a considerar esas posibilidades. El texto denota unos principios semánticos –de significación– estrictos. Yo puedo afirmar que cuando Santiago Nasar recibe una cuchillada, en realidad está siendo besado por el Destino aciago. Pues sí. Pero primero deberé entender el significado de «recibir una cuchillada», deberé descodificarlo y deberé asombrarme por ello.

Es decir, dentro de esa obra, el mundo funciona como en esa obra se dice y no tiene por qué tener nada, absolutamente nada que ver con otras cuestiones que nos gustarían más ni, por supuesto, con cómo funciona nuestra realidad. Ni los personajes tienen por qué reaccionar igual ni tiene por qué haber cuatro estaciones al año ni los seres humanos han de tener cinco dedos en las manos como regla habitual. Ese mundo posible –el ficcional– tiene unas reglas propias y funciona según esas reglas, puesto que esas reglas le servirán –como hemos visto– a la obra para crear el efecto enunciado. Este funcionamiento nos lleva a considerar las obras literarias como «mundos posibles», e incluso a los géneros literarios como principios rectores de ciertos tipos de mundos posibles, y a considerar todas estas elecciones como elecciones retóricas.

Contrato de ficción (literatura prospectiva)	Mundo posible creado desde lo prospectivo	Equivalente a la función de un acto de habla	Pacto de ficción	Descodificación concreta	Catarsis cognitiva: prospección
Contrato de ficción (literatura fantástica)	Mundo posible creado desde la literatura fantástica	Equivalente a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Catarsis cognitiva: desasosiego
Contrato de ficción (realismo)	Mundo posible creado desde el realismo	Equivalente a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Catarsis cognitiva: identificación inmediata
Contrato de ficción (literatura maravillosa)	Mundo posible creado desde la literatura maravillosa	Equivalente a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Catarsis cognitiva: asombro
Otros contratos de ficción	Mundos posibles creados desde cada tipo de contrato de ficción	Equivalente a la función de un acto de habla		Descodificación concreta	Diferentes catarsis cognitivas

Y, por supuesto, debemos considerar el cuadro siguiente, como hemos visto:

Contrato de ficción (literatura prospectiva)	Mundo posible creado desde lo prospectivo	Pacto de ficción	Catarsis cognitiva: prospección	Respuesta emocional o sentimental personal del lector según sus vivencias
Contrato de ficción (literatura fantástica)	Mundo posible creado desde la literatura fantástica		Catarsis cognitiva: desasosiego	Respuesta emocional o sentimental personal del lector según sus vivencias
Contrato de ficción (realismo)	Mundo posible creado desde el realismo		Catarsis cognitiva: identificación inmediata	Respuesta emocional o sentimental personal del lector según sus vivencias
Contrato de ficción (literatura maravillosa)	Mundo posible creado desde la literatura maravillosa		Catarsis cognitiva: asombro	Respuesta emocional o sentimental personal del lector según sus vivencias
Otros contratos de ficción	Mundos posibles creados desde cada tipo de contrato de ficción		Diferentes catarsis cognitivas	Respuesta emocional o sentimental personal del lector según sus vivencias

Por consiguiente, cada mundo posible deberá ser analizado desde el contrato de ficción que lo fundamenta y desde sus propias reglas de funcionamiento. Desde aquí vale la pena analizar lo prospectivo.

Como ya he apuntado, el resto de este capítulo consistirá en demostrar el proceso por el que he llegado a estas conclusiones –citando a los diferentes autores en los cuales me baso– y en aplicarlo al género.

3.2. Entre la modernidad y la posmodernidad

ANTE TODO, CONVIENE recordar una vez más que nos encontramos ante un género de enorme vinculación con su momento histórico. Sin adentrarme demasiado en vanos desarrollos historicistas, sí conviene recordar que sólo a partir de finales del siglo XIX y principios del XX se han dado las condiciones culturales necesarias para la aparición de este tipo de narrativa.

Al fin y al cabo, existe, a partir de los repentinos cambios socio-culturales de esas décadas, un súbito y diferente miedo hacia lo desconocido de las nuevas sociedades humanas (los ejemplos de ciertos existencialistas como Kafka o Baroja resultarían incluso demasiado obvios). Plantear el problema del futuro⁹⁸ representa quizás uno de los más claros principios en que se apoyan las propuestas prospectivas y uno de los más reveladores síntomas de la vinculación del género con los problemas causados por la aparición de la Modernidad y por su posterior pugna con la Posmodernidad⁹⁹.

Por situarnos, recordemos que el debate contemporáneo se centra en la siguiente cuestión: desde el romanticismo se habría iniciado un cambio en el paradigma de pensamiento de Occidente. Este cambio habría entrado en conflicto con el paradigma anterior, la modernidad, iniciada con el renacimiento y el humanismo. Si la modernidad tenía como fundamentos: la razón, el progreso y las «utopías» sociales y políticas, la posmodernidad, por el contrario, se basaría en el caos, el nihilismo y la imposibilidad de basar la vida (y aquí entrarían tanto la psicología como la sociedad, la política...) en un sistema preestablecido (Lozano 2007: 67-107).

Esta posmodernidad afectaría también a la estética al entrar en su ecuación la libertad creativa y formal, como se vio con especial intensidad

en los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX o en las actuales corrientes narrativas y de artes visuales (Foucault 1966 y 1973).

Es decir, lo prospectivo nace en un momento en que numerosos sectores de influencia defienden una visión materialista de la existencia, de la «realidad». Toda una serie de esquemas se viene abajo al comprender que no podemos darle sentido a la grosera realidad, sino que está por encima de cualquier interpretación trascendente. Esta línea de pensamiento –que alcanzaría su más impactante cota con el existencialismo– justifica por sí misma la aparición del género de lo prospectivo:

El final de siglo [el siglo XX] va a estar asociado a un proceso de decadencia que se basará, por un lado, en el desencanto hacia la ciencia (a pesar de aprovecharse de sus avances) como una panacea que conduce a la felicidad y, por otro, en la creencia en la degeneración de una sociedad que conduce a actitudes de profundo pesimismo, a una mórbida pasión por civilizaciones anteriores, a un gusto por lo extraño, lo macabro y lo desconocido. Todo ello, partiendo de un profundo subjetivismo y un abandono a las capacidades superiores de la imaginación antes que a las dudosas certidumbres de un racionalismo científico (Cortés 1997: 154).

Sin embargo, el choque fue más brutal, si cabía, con la aparición de los críticos «antimodernidad» y a favor del «pensamiento débil». Todos los sistemas de pensamiento han fracasado al ser puestos a prueba, nos señalan los grandes críticos posmodernos. No existen ya principios vitales de ningún tipo; todas las teorías filosóficas y científicas propuestas se han ido revelando inútiles para describir la realidad y, lo más grave, para proporcionarnos un asidero desde el que sobrellevar esa cosita que tanto miedo nos da y que llamamos: falta de sentido de la vida.

¿Nos encontramos, pues, ante la tan discutida posmodernidad? ¿Podemos hablar de un paradigma cultural diferente al que albergó renacimiento, barroco y siglo de las luces? Aquellos tiempos defendían una manera de entender el universo, la vida, la ética, los individuos... En caso de certificarse su defunción, nos habríamos quedado sin sistema de creencias válido; toda certeza que pretendamos tener ante las cosas habría quedado anulada. En definitiva, afirmar que tenemos certezas se parece ya bastante a cierta forma de ingenuidad infantil: no podemos estar seguros de nada. El rela-

98. «Futuro» en mayúsculas, como entelequia, como construcción intelectual, una entelequia mucho más plausible y real que lo que se había planteado siglos antes.

99. Es interesante, como breve ejemplo, el análisis de Luckhurst (1991) de algunos acercamientos posmodernos al género que se realizaron durante los años ochenta. Por otra parte, Martín Rodríguez acierta, a mi juicio, al entender que el inicio de la Modernidad con el Renacimiento ya introdujo algunas obras alentadas por un espíritu similar al de nuestro género, aunque no puedan ser consideradas específicamente «de ciencia ficción»: «Tras los escasos restos de la Antigüedad que sobrevivieron al milenio teológico que sucedió al triunfo del Cristianismo, la literatura de (proto)ciencia ficción tiene un nuevo y definitivo arranque con el Renacimiento, cuando coincidieron varios fenómenos históricos que pusieron las bases imprescindibles para la especulación racional. [...] Sin este cambio de paradigma fundamental, no se puede concebir la literatura de ciencia ficción, pues el método científico subyace a la misma y la distingue esencialmente de las ensoñaciones mágicas del cuento maravilloso o del temblor inducido por la irrupción de los fantasmas de la razón vacilante» (2009a: 56).

tivismo gobierna. Grandes críticos han pretendido aportar razones demolidoras a favor de la existencia de este nuevo paradigma bautizado como «posmodernidad», abierto por los románticos y cimentado por los libros de Nietzsche, mientras el positivismo y la modernidad alcanzaban su apogeo. La inquietante pregunta que subyace tras los textos de Derrida, Vattimo, Foucault, Jameson, Feyerabend, Adorno, Lyotard, Baudrillard, Debord, Goodman o Deleuze (por citar algunos) queda sin respuesta: ¿cuál es la alternativa a la desaparición de los sistemas fiables de pensamiento? Incluso, ¿debe existir una alternativa? ¿Cómo explicar, sin un sistema fiable, lo que existe? Si es que algo existe... Ni siquiera el nihilismo se presenta como una alternativa, pues tampoco estamos seguros de que nada importe.

Vattimo sugiere plantear la cuestión desde el optimismo de quien se siente liberado, dejando en el individuo la salida al problema (Vattimo 1984: 9-20). ¿Por qué no hacemos uso de esta libertad y caminamos paso a paso, día a día? Foucault reniega en definitiva de la existencia de un sistema y se preguntará por la necesidad de sistemas mentirosos para poder seguir viviendo (Foucault 1966). Habermas (1985), Debord (1967), Baudrillard (1978) (quien parece afirmar que toda cuestión social, todos los problemas sociales que conocemos son sólo campañas de *marketing* cultural que favorecen a alguien)... se preguntan si en medio de los inconvenientes de la globalización, de comunicación, de saturación de información se vuelve imposible hallar una salida al problema. Derrida (1966) explica la incapacidad del ser humano para conocer la realidad. No podemos saber qué existe y qué no existe, no podemos medir las cosas, no podemos tener ni una sola certeza sobre nada.

Son sólo unos pocos ejemplos de una cuestión filosófica que termina vinculándose con la ética (imposibilidad de un sistema universal), la política (fracaso de todos los modelos propuestos), lo social (familia, educación, valores civiles...), con lo cultural en general. Ningún aspecto de los paradigmas culturales humanos escapa a la influencia de esta línea de pensamiento de la «posmodernidad». De este modo, los denominados intelectuales –estos individuos dedicados a la profundización en los problemas en humanos– descubrimos que incluso el lenguaje falla a la hora de plantear preguntas y respuestas. ¿No demostró ya Wittgenstein que muchas de las discusiones entre filósofos e ideólogos se basan sólo en problemas lingüísticos sobre opiniones muy similares?

Según esta perspectiva, el futuro es una construcción sobre la que proyectamos todos nuestros miedos actuales, reflexionando sobre quiénes so-

mos a partir de cómo nos concebimos en unas coordenadas diferentes. A partir de esta entelequia podrán desarrollarse muchas de las «variantes retóricas» en las cuales se basa lo prospectivo: futuro, viaje en el tiempo, extraterrestre, robot, ucronía, utopía, anti-utopía, superordenador... Así enumerados parecen elementos de un cómic de superhéroes, mas al acercarnos a las novelas en cuestión, cualquier lector profano se sorprenderá de sus posibilidades y de sus logros.

Por todo ello, parecería que no sólo tenemos aquí la idea de progreso desde una perspectiva temporal, sino también existencial.

Entre vida interior y realidad exterior no existe ya ninguna correlación inmediata, toda aspiración a los valores y a la totalidad sólo puede vivirse en términos problemáticos, como conflicto y contradicción con los «hechos irreductibles y obstinados» de la prosa cotidiana (García Peinado 1998: 98).

Confundiendo la verdadera naturaleza de lo prospectivo, la inapropiada, muy equivocada pregunta que podría derivarse a partir de estas consideraciones sería: ¿qué nuevas cuestiones tecnológicas nos esperan con los hallazgos e inventos que van apareciendo?

Sin embargo, como ya hemos ido apuntando, esa no es la pregunta del autor de literatura prospectiva, sino: ¿qué uso puedo dar a los hallazgos e inventos que van apareciendo para hablar sobre los temores y obsesiones de nuestra sociedad y de sus individuos, y sobre los cambios que se van produciendo y sobre su realidad inmediata, usando «el futuro como motivo literario»? Todas estas innovaciones tecnológicas representan los drásticos cambios de la humanidad, conviven con los cambios sociales y resultan idóneos para proponer un nuevo paradigma literario. Su existencia, movida por estos repentinos cambios en el mundo, conlleva una duda acerca de la realidad humana tal que puede afectar a dimensiones tanto sociales como económicas, políticas, artísticas, psicológicas y antropológicas.

Gertrude Stein once pronounced the United States the oldest country on earth, because it was the first to enter the twentieth century. By the same token, sf is one of the most venerable of living genres: it was the first to devote its imagination to the future and to the ceaseless revolutions of knowledge and

desire that attend the application of scientific and technical knowledge to social life (Csicsery-Ronay 2008, 1).

Nos encontramos, por tanto, ante el empleo de la inquietud hacia lo desconocido como herramienta literaria, aunque de un modo muy diferente a como lo realiza la literatura de terror o la literatura fantástica.

En realidad, cuando se habla del futuro (incierto e imposible) en literatura prospectiva, usado como motivo, sólo se habla del miedo al presente por razones de alienación social e individual (J.I. Ferreras 1972, 61-68) y de su uso estético. De esta polémica tratan las verdaderas novelas prospectivas. Unas alcanzan mayores cotas de expresividad, otras menos; sin embargo, esa es la seña de identidad del género.

Y es que, como ya vamos viendo, lo prospectivo –especialmente en la segunda mitad del siglo XX– sólo puede ser un género posmoderno, pese a sus profundas raíces modernas (o quizás debido a ellas). Para los premodernos, por lo que sabemos, era común en muchas ocasiones que no existiera una oposición tan definida entre realidad y fantasía. Muy por el contrario, el entrecruzamiento entre ambas era posible debido a que no se daba una aceptación de realidad única y, como consecuencia, no existía tampoco su contraparte¹⁰⁰. Lo que sí resulta innegable es que la fuerza de esta oposición sólo podía nacer de la modernidad y su afán regulador y racionalista (Abraham 2008: 5-6).

Hoy vivimos en la crisis de esta racionalidad. Ante la brutal imposición de la racionalidad sobre el mundo, ya surgieron durante el siglo XIX la novela gótica, la de terror y la fantástica. Tanto en una como en las otras se indagaba, se resucitaba y se protegía la presencia de lo absurdo, de lo inconcebible y del ensueño, según el ser humano iba percibiendo que la razón y la filosofía analítica no daban cuenta de una realidad que se les escapaba entre las palabras (Roas 2001: 22-23). Estas nuevas formas literarias –y de una manera muy especial lo prospectivo– surgen de la lucha entre nuestra necesidad de controlar el mundo, de estabilizar nuestras vidas, y la imposibilidad de hacerlo; y la esclavitud que dicha obsesión por la estabilidad nos impone.

100. Reconozco que toco aquí un tema de enorme complejidad, sobre el cual tampoco existe un consenso firme. Sabemos que en la Antigüedad existían intelectuales que dentro de sus posibilidades establecían fuertes distinciones entre realidad y fantasía, como deducimos por ejemplo de los paraxógrafos latinos (Pajón 2008), según ya he comentado en otro momento. Desconozco si existen estudios rigurosos específicos sobre este tema con una recogida de datos fiable. Aspiro algún día a dedicarme a esta cuestión, que me parece apasionante.

Por consiguiente, hablar de lo prospectivo no es sólo hablar del pensamiento y hechos de su paradigma histórico. También es hablar de cómo lo prospectivo es leído en su tiempo y cómo debería ser leído en el futuro; no como receptores individuales, sino como sociedad (García-Teresa 2007b). Entendamos por tanto cómo se acerca el ser humano a lo prospectivo.

Trataré también de dilucidar aquí de qué manera las teorías sobre los textos de ficción dan cuenta de una parte de esa realidad literaria –y ya cultural– que conocemos como «ciencia ficción» y de sus relaciones con el mundo.

En todo este proceso de entendimiento de la recepción, deberían establecerse los principios ficcionales en que se basa su relación entelequica con el mundo empírico. La razón de esta preocupación reside en la enorme distancia existente entre los principios verdaderos del género y otras formas literarias. Esto se debe –como ya he anunciado– al inusual empleo del futuro como motivo literario. Usar el pasado o el presente, aunque también se trate de meras entelequias –sobre todo una vez que han sido ficcionalizados–, no conlleva el mismo tipo de cambios narrativos que produce el hecho de usar el futuro. El futuro no dispone de ningún principio histórico referencial, en apariencia. Por otra parte, la manera de establecer el pacto de ficción se revelará muy diferente al necesario en los otros dos casos. En definitiva, el pasado y el presente disponen de unas presunciones primeras, de unos horizontes de expectativas imposibles en el motivo del futuro.

A partir de aquí, como ya lo vamos viendo, esta parte revelará cada vez más una estructura que podríamos denominar «fractal»¹⁰¹, por cuanto iré desarrollando una y otra vez la misma cuestión: el análisis del género desde su propia naturaleza ficcional, pero con un progresivo desarrollo a través de los diferentes niveles en que se manifiesta dicha naturaleza: «mímesis» tradicional, actos de habla y relaciones referenciales, hacia lo que se ha conocido como «mundos posibles».

101. «Fractal» pues el esquema en que me baso es muy sencillo, pero he optado por exponerlo mediante unas cada vez mayores explicación y profundización, con el consiguiente establecimiento de nuevas y más complejas redes de interrelaciones hasta obtener un esquema ya no tan sencillo ni abarcable desde un primer vistazo.

3.3. Naturaleza de la relación de lo prospectivo con el mundo: el concepto de «mímesis»

Son libros y relatos que parecen cumplir con el primer deber de la literatura: contarnos la verdad acerca de nosotros mismos contándonos mentiras sobre gente que jamás existió (King 1981: 369).

UNAS PÁGINAS MÁS atrás, comenté que la ficción proyectiva había sido denominada: «géneros no miméticos». Considero que muchos lectores conocerán el concepto de «mímesis», pero no otros, a pesar de que se trata de uno de los principios básicos de las polémicas sobre la ficción literaria.

Pues bien... Todas las teorías sobre la ficción literaria giran en torno a este concepto y tienen su expresión más popular en el viejo chiste para niños en el que se pregunta: «¿Por qué Sherlock Holmes no es el mejor detective del mundo?», y se responde: «Porque es un personaje de ficción». Esta tontería suele estar menos clara de lo que parece en la mente de muchos lectores que desprecian o, al menos, sienten cierto rechazo hacia algunas formas literarias proyectivas. Para todos ellos, dedicaré unos párrafos a ese concepto: «mímesis».

El significado del término «mímesis» depende mucho del contexto cultural en todas sus variantes. De la reflexión sobre la mímesis que tomemos depende que podamos aceptar lo prospectivo (y cualquier tipo de literatura proyectiva) como un tipo de forma literaria u otro; también de ello depende la manera de acercarnos a su funcionamiento y a su naturaleza. La manera en que se articula el pacto de ficción también depende de qué entendamos por «mímesis» y, como veremos, de ese pacto de ficción depende la expresividad del texto, la posible poeticidad del texto prospectivo, así como su retórica.

La primera de estas maneras de entender la mímesis se basaría en la identificación de un ser con otro, es decir, entendemos que un objeto guarda una relación mimética con otro cuando los identificamos como el mismo objeto. Es decir, si tenemos dos manzanas, podemos decir que podríamos identificar una con la otra, aunque una fuera roja y la otra verde. En cierto punto, guardan una relación mimética: son el mismo tipo de objeto. No obstante, una escultura o un dibujo de una manzana, en prin-

cipio, imitan a la manzana, no la identifican con ella. No son manzanas; un objeto imita al otro.

Por consiguiente, cuando hablamos de identificación debemos poner mucho cuidado en no confundir el término con «imitación»¹⁰².

El primer problema al entender así la mímesis, y desde ahí la literatura, lo presentó Platón. El insigne filósofo atacó con tal fuerza las premisas miméticas de la literatura que su daño en la teoría de la literatura duró siglos.

Partamos de la base de que estas premisas asumen la «identificación» como un fenómeno tanto físico como cognitivo: al identificar, no sólo afirmamos que dos objetos son iguales físicamente, sino que los entendemos abstractamente como «iguales» en mayor o menor medida.

De este modo, ¿podríamos entender una manzana –aunque fuera abstractamente– como «igual en mayor o menor medida» al dibujo de una manzana? Esta discusión ha levantado verdaderos quebraderos de cabeza a muchos filósofos y escritores, y aún más dolores de cabeza a sus indefensos lectores. En mi opinión, casi todas las vueltas y revueltas que un ser humano (con un cerebro no alterado genéticamente) pueda darle a la cuestión –al menos en pintura– se encuentran en el libro de Foucault: *Esto no es una pipa* (1973) el cual recomiendo para amantes de la reflexión obsesiva.

Pues bien, desde esta perspectiva, la crítica de Platón contra la mímesis literaria no sólo resulta pertinente, sino inevitable. Al fin y al cabo, el ateniense atacaba la falacia de la correspondencia absoluta entre objetos, del Yo con el Otro. Es decir, un objeto es ESE objeto y no otro. Si hay dos manzanas, identificar una con la otra es absurdo e incluso una pérdida de tiempo, pues lo que importa es la Idea de la Manzana. Ya puedes imaginar, avisado lector, lo que le parecería a Platón el *Ulysses*, de Joyce, respecto a Dublín y la gente que vivía allí: mera palabrería.

De ahí viene su consideración sobre la literatura: «Insulto a la sensatez de quienes la oyen». El filósofo defendía, de este modo, la tautología de Parménides de que el Yo sólo es Yo. Y, sin embargo, esta distinción ha sido tan mal entendida que hoy continúa primando entre muchos de los detractores de la narrativa fantástica, quienes piden en los relatos una leyes de causalidad y de correspondencia de la realidad incongruentes, unas leyes sin sentido, pues dicen: «No existen las hadas; por tanto, la literatura

102. Es decir, empleo el término «identificación» como configuración empática entre un individuo observado y otro que asume su identidad como suya; no como una mera copia, sino mediante la asimilación óptica de todo cuanto el Otro es, ese Otro que se encuentra en el exterior y nos condiciona en forma de «subconsciente» haciéndonos creer que forma parte de nosotros (Miller 1997: 32-33).

que hable de hadas es un insulto a la sensatez de quienes la leen». Platón en estado puro.

Recordemos que Platón defiende que el objeto ficcional jamás puede sustituir a la realidad y que no es sino un patético trasunto de la misma. Además Platón parte de que la desconfianza ante las ficciones, ante los simulacros o ante los fingimientos artísticos radica precisamente en ello: en que «plagian» la realidad y se convierten en un interpuesto que impide que el hombre pueda observarla tal como es. ¿Te suena, amable lector, la sentencia de muchos padres y profesores: «¡Todos esos libros y películas y juegos de ordenador nos lían y nos hacen creer que la realidad es algo que no es!»? Pues sería de Platón si hubiera conocido la PlayStation. Podemos sacar ya dos conclusiones:

1. A Platón no le habría gustado la Playstation.
2. Existe una enorme distancia entre la ficción y la realidad.

Platón
Objetos estéticos ficcionales # Realidad

¡Al fin y al cabo, ¿no teníamos ya suficiente con la propia limitación ontológica e intelectual del ser humano como para iniciar un acercamiento basado en una identificación imposible de la realidad con las películas de Hollywood?!

Y no le faltaba razón.

Hablando literariamente, según la crítica platónica, estaríamos locos si defendiéramos que un Napoleón literario es identificable de verdad con el Napoleón real, así que olvídate de creerte lo que ocurre en *Guerra y paz*. El primero es una construcción que se basa en una serie de objetivos estéticos planteados por Tolstoi; el segundo es un ser de una complejidad inabarcable:

Tanto los personajes históricos como los creados de la nada son imitaciones de individuos que habitan mundos que son anteriores e independientes del acto creativo (Dolezel 1990: 77).

Además, a ello habría que agregar quizás su peor ofrecimiento: la evidente inclinación de estos «simulacros» a hacernos «suspender» nuestra

capacidad discriminatoria y racional. Según esto, creer que la literatura equivale a la realidad puede llevarnos a juicios absurdos, falsos razonamientos y a una simplificación ingenua de los problemas humanos, puesto que la literatura reduce a unos pequeños juegos estéticos coherentes en sí mismos la caótica y confusa realidad¹⁰³. De este grave error sería víctima la locura de Don Quijote, la cual parece una expresión rígida de los miedos de Platón. ¡El pobre tipo se creyó que lo de los libros de caballerías era real!

Lo curioso es este hecho de que las críticas a la validez de lo prospectivo como objeto mimético vienen a ser muy parecidas a las que realiza Platón en el *Fedón* contra toda la literatura, debido a que defienden precisamente lo mismo que Platón. Ambos asumen que los escritores pretenden que el mundo ficcional literario es como el empírico. Es decir, atacar a la ciencia ficción, a los cuentos de hadas, a lo fantástico o a lo prospectivo por no ser real es un trasunto de los ataques de Platón contra toda la literatura. Y, entendido su origen, ¿no carece de sentido defender una literatura y atacar la otra?

Es cierto que Platón está desarrollando, en ese texto, cuestiones sociales y políticas (en cuanto a relaciones con los objetos y entre las personas a la hora de construir sociedades). Sin embargo, es cierto también que en esa manera de hablar sobre la sociedad y sobre el engaño de creer que el teatro es real —debido a la estulticia que Platón presume en los oyentes— se encuentra la misma estulticia de quien pretende encontrar el mundo empírico en la literatura y viceversa, negando así aquellas obras literarias «que no se parecen a la realidad»¹⁰⁴.

No obstante, Platón era un tipo listo y en su obra, en sus análisis, se encuentran ya la relación entre obra y receptor, la suspensión de la incredulidad, el carácter de «otra cosa» de la obra misma, el cuestionamiento del efecto estético, el arte como modalizador de pensamientos y comportamientos... Platón llegó a defender todo esto. Este interés del filósofo griego por la literatura se basa en la única manera de aceptación que hace de la ficción literaria: si se hace sobre entes sociales que sirvieran como modelos morales.

103. Existen muy interesantes trabajos sobre esta reconstrucción de la realidad tanto por parte de Yo, sobre todo en teoría psicoanalítica, como por parte de la sociedad. Desde el psicoanálisis recomiendo el ya citado libro de Miller (2007). Para lo sociológico, existen dos obras fundamentales: el célebre *Cultura y simulacro* (Baudrillard 1978) y el menos conocido, pero también interesante desde el ensayo creativo: *La gran parodia* (J.I. Ferreras 2000).

104. El filósofo griego no cuenta, por supuesto, con las ideas contemporáneas que defienden el hecho de que la ficción también forma parte de la realidad, aunque de un modo muy diferente; comentaré esta línea más adelante.

Platón
Literatura válida para trabajar sobre modelos morales

Por consiguiente, para él, el ser humano puede buscar el recurso de la mimesis como resultado de su incapacidad ontológica para alcanzar el ser (metempsícosis imprescindible de todo ser de este zafio mundo terrenal), por lo que este recurso le posibilita «cierta» manera de consuelo existencial. Platón sólo busca que los seres humanos sean mejores. Y en esa línea acepta la mimesis estética. Y no cuesta mucho entender que salvar la literatura por ese camino implica salvar la «realidad» de lo prospectivo por el mismo camino.

La mimesis es válida si se trabaja sobre el ser humano y sus inquietudes.

Esta será también, si bien desde otro enfoque, la línea que tomará Aristóteles. En la *Poética*, el estagirita deja claro que la función del artista no es la reproducción o copia de la realidad, sino la de promover una síntesis creativa: «[Homero] no intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque esta tenía principio y fin; pues el argumento hubiera resultado demasiado largo y no fácilmente visible en su conjunto» (Aristóteles s. IV a.C.: 102).

Así afirma que el alma del drama es la acción humana: «El elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción» (Aristóteles s. IV a.C.: 49).

De este modo, introduce una nueva manera de ver la mimesis. Para ello, hay que tratar lo probable y lo necesario a través de la ficción literaria. Dentro de esta consideración aparecería de nuevo sin ningún problema el género de lo prospectivo. Si partimos de este concepto platónico de que la literatura no es la realidad —postura aún hoy no tan aceptada como cabría esperar, ni siquiera por muchos eruditos— y de que corremos el peligro de analizarla y entenderla a partir de esa identificación incorrecta entre el objeto ficcional y el objeto empírico, lo prospectivo plantea un mundo alternativo.

Este mundo alternativo sólo es tomado en cuenta desde su relación moral o, al menos, su relación abstracta con nuestro mundo empírico. Pues, como afirma Eugenio Trías: «El arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad» (1982: 77).

A partir de aquí, y asumiendo ya las claves propuestas por Aristóteles, defiendo que el análisis del género en este siglo XXI deberá cumplir unas reglas propias, en ocasiones muy alejadas de las leyes que dominan los análisis tradicionales del resto de la literatura: muy enfocados a menudo estos últimos hacia teorías miméticas que miran demasiado la identificación con los seres reales. Al fin y al cabo, como ya he defendido, muchos análisis tradicionales se basan en una búsqueda exacta de la relación más grosera con la realidad, como si se trataran de análisis superficiales de cuadros hiperrealistas: «¡Qué bien ha retratado esta novela cómo era la vida en Grecia!», en vez de: «¡Cómo me ha impresionado este mundo creado por el autor!». Me gustan mucho más —para analizar lo prospectivo— las líneas de Platón y Aristóteles que las de los buscadores de confluencias superficiales «realistas». Y de este otro modo voy a acercarme a lo prospectivo.

Otra manera complementaria de entender la mimesis sería a partir de la representación ficcional como conceptualización en un nivel verbal a través de todos los procesos que desembocan en el habla. Esto, dicho así, resulta muy complicado, así que desarrollo con mayor claridad las aplicaciones de este tipo de consideraciones en los epígrafes siguientes.

3.4. Relación de lo prospectivo con las teorías de los actos de habla

3.4.1. Una breve aproximación a las relaciones entre pragmática y ficción

Un poema es como un relato de un viajero que procede de fuera del espacio y del tiempo. Lo que ha visto es la realidad de algún otro mundo (Levin 1976: 81).

EXISTEN NUMEROSOS ESTUDIOS sobre lingüística en general –y lingüística del texto en particular– donde se propone estudiar los géneros del discurso desde su naturaleza lingüística, como actos de habla (Todorov 1978). De este modo, el debate sobre la ficcionalidad de la literatura puede establecerse desde las propias teorías sobre los actos de habla. Los iniciadores de estas teorías fueron hace ya algunas décadas John Austin (1962) y John Searle (1969). Ambos defendieron que era importante establecer el funcionamiento del lenguaje a partir de los actos de habla: de todo lo que conlleva un acto de comunicación. Cuando hablamos, no sólo articulamos unas reglas fonológicas, morfológicas y sintácticas, sino que realizamos acciones cuya herramienta para las mismas es el lenguaje hablado.

El género de lo prospectivo puede así mismo plantearse como un acto de habla que cumple unas reglas semióticas¹⁰⁵, de signos interactuando entre sí para transmitir un mensaje. Si este principio queda claro, se facilitará la visión de los géneros literarios como sistemas retóricos¹⁰⁶.

105. Para toda cuestión semiótica, parto de los planteamientos de Umberto Eco (1975) antes que los análisis de, por ejemplo, Barthes (1985). La línea del francés me parece también muy interesante, pero los planteamientos semántico-sintácticos de Eco me parecen mucho más profundos y demostrables. Como es lógico, no los aplicaré aquí exhaustivamente con lo que debería ser un rígido establecimiento de unidades mínimas, reglas sintácticas, códigos, etcétera. Un estudio semiótico de ese tipo me parece válido para una obra en particular o para un libro que estuviera dedicado específicamente a ese análisis de las estructuras creadas por el género. Considero que ofrece posibilidades fascinantes. Por otra parte, considero fundamental realizar algún día un acercamiento más profundo al género desde la semiótica de la cultura en la línea de la Escuela de Tartu (Vázquez Medel 1997) y su interdisciplinariedad y equilibrio teórico-empírico y su estudio de la literatura en el marco de la historia del pensamiento social desde la consideración de los sistemas de comunicación como sistemas de signos y de las diversas formas de comunicación como *lenguaje* estructurado jerárquicamente: la semiosfera lotmaniana. Como se puede ir contemplando, su teoría de «literatura como sistema modelizante» tiene mucha importancia en el presente libro.

106. Como defenderé a su debido tiempo, me adhiero a las afirmaciones de Albaladejo respecto a la naturaleza retórica de cualquier acto literario (Albaladejo 1991).

Por consiguiente, dedicaré este epígrafe a explicar por qué establezco una equivalencia entre el género de lo prospectivo y un acto de habla, en cuanto a que lo que caracteriza a menudo es su configuración lingüística (Campra 2008: 33-59, aunque yo lo plantearé desde otro punto de vista; Csicsery-Ronay 2008, 13-46) y puesto que el uso de las convenciones lingüísticas influye radicalmente en la suspensión de incredulidad (Levin 1976: 74): «Si se acepta la idea de que el mundo del poema es un mundo extraño, se acepta también la idea de que el lenguaje usado para describirlo sea diferente del que usamos para describir del mundo ordinario» (Levin 1976: 76).

Recordemos en primer lugar que la palabra no puede ser sino ella misma, a pesar de que tenga el poder, como todo signo, de acompañarse de significaciones y remitirnos entonces a otras latitudes de simbolización. Es decir, la palabra como signo tiene todo un poder denotativo¹⁰⁷, significa por sí misma, aunque las connotaciones que pueda despertar después sean ilimitadas.

Por ejemplo, la palabra «sangre» tiene una denotación: «líquido orgánico que transporta nutrientes a través de un organismo». Sin embargo, si entro en un aula de Bachillerato –inusualmente silenciosa– y me encuentro con todas las paredes y pupitres y pizarras cubiertos de sangre, no acudo al director con las manos en los bolsillos y muy tranquilo le digo: «Qué curioso, señor director. El aula de 2ºA está llena de un líquido orgánico que transporta nutrientes a través de un organismo». Por lo general, sentiré un estremecimiento, quizás náuseas y una urgencia angustiosa por hacer algo. Todo eso no me lo produce la denotación, sino la connotación y eso percibiría el director del centro cuando entrara despavorido en su despacho gritando: «¡Sangre, sangre!».

La literatura se basa ante todo en esta distancia entre denotación y connotación: lo que nos dice una palabra lo dice, pero también dice otra cosa al mismo tiempo, pues se trata de diversos códigos que confluyen (Lotman 1983: 70-71). Y muchas más.

La ficción se basa en la palabra y es ante todo eso: signo connotativo, como lo contempla la semiótica (Eco 1975: 93-96). Refiere, por supuesto,

107. «El signo representa la unidad del denotado o del significado y del significante; bajo el denotado o significado se comprende la experiencia social y cultural, sobre cuya base se interpreta el signo; bajo el significante, la forma material que adquiere el sentido que corresponde al denotado; el signo fuera del denotado no existe; el denotado es intersubjetivo y por eso da al signo un sentido objetivo; ese sentido –con el inevitable desvío causado por la individualidad de cada receptor, y, por consiguiente, con una cierta generalización y, por ello, una simplificación– puede ser captado y expresado, “leído”» (Knafe 1995: 78).

a realidades (denotaciones directas), pero no funciona si no la consideramos en una primera instancia sólo por sus denotaciones. Primero: denotación; luego, ya veremos...

Es decir, con una metáfora puedo afirmar: «A Don Quijote se le secó el cerebro» y para construir su significado en primer lugar significa eso: que su cerebro se secó como se secan una uva o un tomate al sol; Alonso Quijano ni siquiera salió de aventuras porque se lo encontró el ama con los ojos en blanco y el cerebro más seco que un ladrillo al sol.

Sin embargo, es después cuando extraemos connotaciones: cuando realizamos un ejercicio de simbolización basado en relaciones semánticas, en significados, cuando establecemos la metáfora y concluimos que no se secó de verdad su cerebro dentro de su cabeza, como si hubiera estado demasiado por esas tierras de Castilla con el yelmo de Mambrino puesto. Cuando surge la connotación, entendemos que Alonso Quijano se ha vuelto loco. Pero las palabras primero significan denotativamente: el cerebro se ha secado.

A partir de aquí, se concluye que la ficción como actividad general, por encima de ser manifestación histórica o texto social, es un producto semiótico y una condición antropológica basada en la denotación de la palabra: una práctica humana con la cual estamos interactuando de modo constante desde la denotación.

Por ello, se dice que los relatos no representan la historia, sino que la cuentan... Es decir, primero tenemos una historia contada por palabras en la cual un hombre explota junto a un coche robado en una carretera (Auster 1992) o un viejo militar tiene pesadillas durante su cautiverio en su propio cuartel (Coetzee 1980) o un niño fantasea con otras realidades (Sánchez Ferlosio 1951). Con esos argumentos, podremos sacar conclusiones sobre los Estados Unidos de los años ochenta o sobre la Sudáfrica militar o sobre la niñez y la España de posguerra... Pero ante todo son palabras que cuentan una historia y lo que cuentan Es lo que Es, antes de ser lo que nos despierta, lo que intuimos. Es después cuando realizamos las interpretaciones.

Al reconocimiento de este proceso se debe que Borges escribiera, como ya he citado, que:

Toda literatura es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo «fantástico» o a lo «real», a Macbeth o a

Raskolnikov, a la invasión de Bélgica de 1914 o a una invasión de Marte (1955: 8).

O, en el mismo sentido, nos hace soñar José María Merino:

El Mediterráneo de Homero se entrelaza plácidamente con los de Joanot Martorell, Emilio Salgari o Durrell, como el castillo de Stoker mantiene sus cimientos en el mismo lugar en que se alzan los que imaginaron Walter Scott, Sade, Dumas o Dino Buzzatti, y esa inmortal isla de Flint que soñó Stevenson puede encontrarse a pocas millas de la de Robinson, de *La isla de coral* de Ballantyne, de *La isla del doctor Moreau* de Wells, de *La isla misteriosa* de Verne, de la isla en que sucede *La invención de Morel* de Bioy Casares y de la que atisba y padece el Marini de Julio Cortázar y es que por ese don inverso de la ubicuidad que corresponde a la imaginación literaria, todas las ficciones conviven ocupando el mismo paraje, igual espacio (1997: 119).

Enlazamos así con la crítica platónica de la falsedad de la mimesis y la respuesta aristotélica de mimesis como vía de conocimiento. El problema del que ha partido la confusión reside en que el escritor edifica su universo ficcional con el mismo material lingüístico con que se comunica en situaciones ordinarias de interacción social. Usamos las palabras «estás despedido» para explicar algo real que me está ocurriendo en mi trabajo, o las palabras «te quiero» bien para expresar un sentimiento por alguien o bien para mentir, pero para que parezcan decir eso. Sin embargo, son las mismas palabras que emplea Kevin Spacey con Jack Lemmon («estás despedido») en *Glengarry Glen Ross* (Mamet 1984) o las mismas que emplea Romeo con Julieta («te quiero»). Y pensamos que es lo mismo. Pero no lo es, porque la obra ficcional emplea esas palabras en un tipo de actos de habla diferentes a los que usamos en nuestra vida cotidiana. El que sean las mismas palabras ha producido no pocas confusiones.

Lo prospectivo —en realidad, como todo texto literario— se construye mediante el vehículo que más usamos en nuestro mundo empírico y cotidiano: las palabras. Le pedimos por tanto que guarde el mismo tipo de relación ingenua que creemos que desarrolla el lenguaje con la realidad: la palabra «jarra» tendría como referencia el objeto «jarra». Las palabras, en nuestra vida

cotidiana, sirven para decir la verdad mediante designación o para mentir sobre dicha designación, pues «mi conocimiento de cómo hablar un lenguaje incluye el dominio de un sistema de reglas que hace que mi uso de los elementos de ese lenguaje sea regular y sistemático» (Searle 1969: 23).

Sabemos hoy, sin embargo, que esta relación entre significante y referencia ya es inexacta incluso en nuestra vida cotidiana. El subconsciente manipula las relaciones y los semas. Del mismo modo, las interrelaciones entre el lenguaje y el mundo deconstruyen los signos. En definitiva, los actos de habla ficcionales pueden no ser exactamente «verdaderos» o «falsos» en cuanto actos de habla, pues no son descriptivos, sino que sus características chocan con los actos de habla cotidianos (Henry 1996: 10 y 14-17) y, desde luego, con el uso literal del lenguaje. No podemos decir que el «estás despedido» de *Glengarry Glen Rose* es el mismo tipo de acto de habla que me dice mi jefe cuando se entera de que escribo un libro sobre literatura prospectiva en la sala de profesores en vez de redactar la memoria del curso pasado.

No obstante, un hecho es cierto: la palabra depende de una denotación primera, una primera relación con el mundo, sin la cual no tiene sentido el acto semiótico de significación compleja que es una ficción (Knaue 1995: 78). Como hemos visto con el cerebro seco de don Quijote, «jarra» designa primero al objeto «jarra» y ya después nos ocuparemos de si en el vino que contiene ha sido diluido un veneno que simboliza las intrigas palaciegas de la Antigua Roma en la época de Octavio Augusto.

Por consiguiente, el proceso consiste en que primero conocemos el significado de la palabra –nuestra competencia lingüística– y después establecemos su relación con el contexto particular de la realidad y con ello lo interpretamos¹⁰⁸:

Primer paso	Competencia lingüística en cuanto al conocimiento de la lengua
Segundo paso	Relación con la realidad (tanto física como social)
Tercer paso	Interpretación individual

108. «La disponibilidad de los implicados para participar en un ejercicio lingüístico debe darse en la misma medida en que es definida la *situación* en la que se desarrolla tal ejercicio. / Si faltan determinadas condiciones o las definiciones existentes son demasiado débiles, de manera que tienen lugar interpelaciones fallidas o fallidas realizaciones, entonces la expresión corre el peligro de quedar vacía» (Iser 1976: 96).

Lo complicado, por tanto, comienza con la literatura. La significación se torna mucho más huidiza al pretender que un texto ficcional guarde el mismo tipo de relación exacto e intocable con la realidad. El texto ficcional guarda una relación con la realidad muy diferente a la que guarda el lenguaje cotidiano con esa misma realidad.

Desde los principios de la semiótica, no existe problema alguno con esta cuestión: si le asignamos una función «f» (señalar que una escotilla está abierta) a un objeto «o» (una luz roja que parpadea) y lo relacionamos con otros objetos «p» (luz amarilla), «q» (luz verde), «r» (luz azul), que a su vez respectivamente cumplen unas funciones de comunicación de situaciones: «g» (la escotilla tiene una fuga), «h» (la escotilla se dilata), «i» (la escotilla se calienta) establecemos una red de interconexiones de unas funciones vinculadas con otras, según la cantidad de objetos que ejerzan su función activamente (parpadeen) en cada momento. De las relaciones entre redes, funciones y significados (interpretación sobre lo que está ocurriendo en el submarino donde se encuentran las escotillas) nacen los códigos, precisamente para entender el funcionamiento de esas relaciones y asignarle una práctica comunicativa. Esta es la manera, muy resumida de los principios de los lenguajes, que en realidad se basan en interacciones entre códigos¹⁰⁹.

Pero a todo esto podemos asignarle lo que nos dé la gana, pues en literatura lo que importa es el choque entre unos códigos y otros, entre los de la obra y los nuestros propios de interpretación del mundo a través de la frontera entre unos y otros (Lotman 1984). Del choque entre los primeros códigos (los de la obra) y los otros (los nuestros) nace la connotación, que es lo que busca toda literatura¹¹⁰. Como escribe Lotman:

El paralelismo estructural de las caracterizaciones semióticas textuales y personales nos permite definir el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considerar como texto la persona en cualquier nivel sociocultural. La formación de sentido no tiene lugar en un sistema estático (1983: 71).

109. Acabo de realizar un sencillo resumen de la más correcta y compleja, aunque mucho más extensa, explicación de Umberto Eco (1975: 57-62).

110. Un poco más adelante me referiré a los de la obra con el término: «Campo de referencia interno» y a los nuestros con el término: «Campo de referencia externo».

El fantástico, la espada y brujería, el realismo mágico, la ciencia ficción... Cualquier género o incluso cualquier forma natural (lírica, narrativa, teatro) podría ser estudiado a partir de estos choques y, en realidad, cualquier obra¹¹¹.

El entendimiento de este problema resulta fundamental para el entendimiento de muchas de las complejidades del pacto de ficción, como veremos en el epígrafe correspondiente, y sobre todo para entender el problema de la ficción prospectiva.

Desde estos planteamientos, Van Dijk considera que todo texto literario es un acto de habla y que además está constituido por microactos de habla o enunciados y macroestructuras que funcionan cognoscitivamente de una manera particular hasta provocar ciertos efectos (1980: 4). Y así como los actos de habla de la vida cotidiana ya resultan de por sí complejos respecto a su relación con el mundo, este tipo peculiar de acto de habla, que construye un sistema referencial diferente, devendrá mucho más complejo, como hemos visto respecto a la cuestión semiótica.

Desde esta perspectiva es desde la cual definiendo los géneros narrativos como contextos comunicativos particulares.

Género narrativo = Contexto comunicativo

En ese contexto comunicativo (género narrativo; por ejemplo, las literaturas proyectivas), se desarrollan actos de habla también particulares, como por ejemplo los «relatos prospectivos».

Relato prospectivo = Acto de habla del contexto comunicativo de la literatura proyectiva

Los relatos son actos de habla cuyo vínculo lo constituyen las condiciones comunicativas exigidas por su contexto cultural, es decir, se adaptan a las necesidades de su momento cultural en un lugar. Los vincula entre sí también su naturaleza ficcional, de qué manera establecen los vínculos entre realidad y ficción. Y los vincula, por último, la naturaleza del mensaje que pretenden transmitir: las características de su mensaje, que resulta apropiado para cada acto de habla o cada género en particular. En

definitiva, se trata de objetos semióticos que deben ser estudiados desde sus propias naturaleza y práctica, desde lo que denotan, antes de adentrarnos en lo que connotan (Eco 1975: 93-96).

Ricoeur (1988: 47), en esta línea, afirma que el lenguaje no es un objeto absoluto que dependa sólo de sí mismo (aunque sí pueda ser estudiado como tal y en algunos niveles sea útil hacerlo), sino una mediación entre objetos, entre seres. De este modo, tomando una novela prospectiva como una expresión de dicho lenguaje —como acto de habla que media entre dos realidades—, vemos que no puede ser estudiada en vacío como una fórmula de tipos y métodos sin considerar las relaciones con su tiempo, tanto sincrónica como diacrónicamente, pues en sí constituye todo un referente semiótico que debe tenerse en cuenta.

Por otro lado, no tiene sentido ignorar las circunstancias sociales en las que surge y se desarrolla tal o cuál género —las posturas historicistas—, aunque deben servir como complementación del estudio de las características literarias de los géneros, no desde la exclusión de las mismas, como se ha hecho tantas veces y se hace aún en muchos centros de enseñanza.

En este sentido, si retomamos las reflexiones del epígrafe correspondiente, estaremos en camino de descubrir cómo lo prospectivo ha sido uno de los medios más sintomáticos, más representativos, por los cuales el siglo XX ha intentado comprenderse a sí mismo (Risco 1972: 238):

Expresa a un nivel mayoritario la fundamental paradoja que vive nuestro tiempo: un tan riguroso y universal racionalismo científico en sospechosa promiscuidad con el arrebatado impulso dionisiaco, irracionalista, que va impregnando los comportamientos. De ahí proviene seguramente el estrecho parentesco de esta literatura con la más ambiciosa y minoritaria del momento, la que por lo mismo, dada su constante búsqueda de nuevos medios expresivos, acaso sea también la que disfrute de un mayor carácter testimonial de nuestro tiempo (Risco 1972: 244).

La literatura prospectiva sólo podía surgir cuando surgió, sólo tiene sentido en la lucha entre la modernidad y la posmodernidad, pues es un tipo de acto de habla adecuado para dicho momento.

111. De hecho, se ha intentado en numerosas ocasiones, aunque en mi opinión sin la profundización que requiere dicho sistema (Boves Naves 1997).

3.4.2. El funcionamiento de los actos de habla en lo prospectivo

La verdadera fe poética consistiría en que nosotros percibiéramos, con el poeta, sus descripciones como literalmente verdaderas (Levin 1976: 76).

Comencemos con el funcionamiento de este acto de habla –que en sí no es más que un sistema de signos–, tal y como lo presenta el filósofo francés. Propone Ricoeur de una manera muy sencilla: «Definición del acto de hablar: la intención de decir algo sobre algo a alguien» (1988: 47).

La manera en que ese «sobre algo» llegue a ese «alguien» depende tanto del receptor como del emisor como de ese «sobre algo». El otro «algo», lo que se dice, lo dicho, siempre es un texto. Ese texto ha sido obtenido, por consiguiente, tras la búsqueda de la manera de decirlo y tras el trabajo realizado con dicha manera en particular.

Es decir, yo quiero escribir o hablar acerca de la Primera y la Segunda Guerras Mundiales y de algunas experiencias que viví cuando combatí en ellas. Puedo entonces optar por un acto de habla o por otro. Tolkien, por ejemplo, optó por el acto de habla de la fantasía heroica (Carpenter 1977: 97). Sven Hassel (1968) optó por ficciones literarias «realistas». A Churchill (1959) le pareció más conveniente escribir unas memorias. Cada texto es el producto consecuente de esa «intención de decir algo sobre algo a alguien» y se toma un tipo de acto de habla u otro según el autor lo estime conveniente.

Parece obvio, pero se debe recordar, que tanto dicha búsqueda como dicho trabajo constituyen lo que denominamos «proceso retórico», puesto que busca un efecto sobre el receptor. En este sentido, la ficción prospectiva es sencillamente una posibilidad de proceso retórico para decir un «algo» que tiene una forma muy determinada y sin el cual no se puede llegar a hablar sobre cierto «algo»: un recurso literario, en suma.

Se trata, por tanto, de observar el mecanismo prospectivo como «mecanismo retórico» y este sólo como un mero «mecanismo de comunicación» con un fin (*movere*), que utiliza las herramientas que considera convenientes para realizar el correspondiente proceso comunicativo.

Esta aparente obviedad contiene en sí el ya comentado problema del olvido de la literatura prospectiva dentro de la crítica literaria tradicional y de la incapacidad de muchos estudios tradicionales sobre el género. Muchos legos –y algún especialista– olvidan cuando se acercan a un re-

lato prospectivo que se trata de palabras y que contienen historias que se validan por sí mismas en un paso previo a la relación con el mundo: son ficciones, y tan ficciones como las novelas de Dostoievski o los relatos de Chejov o la serie de Proust.

Es el mismo principio por el cual Van Dijk (1980) defiende a lo largo de su trabajo que un acto de habla pretende cambiar la opinión de un oyente como resultado de la interpretación de un enunciado, chocando con la opinión de, por ejemplo, Austin (1962: 68) (para un interesante análisis crítico: Henry 1996: 14-17 y ss.). El iniciador de las teorías de los actos de habla afirman que la literatura no es en sí un acto de habla o, al menos, un acto de habla ilocutivo, sino que la literatura es un uso parásito del lenguaje o la imitación de un acto de habla pues fingimos que hablamos¹¹².

No obstante, otros autores sí han considerado el hecho literario como acto ilocutivo (Domínguez Caparrós 1981: 99-103 y 106-109) y, más allá aún, como acto realizativo. Su planteamiento es que en sí mismo el texto literario también busca cambiar una opinión en cuanto a efecto perlocutivo; no desde el punto de vista ideológico, ni apologético, sino desde el juego intelectual con el lector. Desde este punto de vista, ¿es posible la aparición de una emoción si un previo –por pequeño que sea– cambio de opinión, desde la sorpresa en la información que se nos da?

3.4.3. Lo prospectivo como acto realizativo

Todo escritor que construye un mundo secundario desea en alguna medida ser un verdadero creador, o espera capturar la realidad; espera que la cualidad peculiar de ese mundo secundario (cuando no todos los detalles) deriven de la realidad, o fluyan hacia ella (J.R.R. Tolkien citado por Carpenter 1977: 213).

Para ello, conviene aplicar al problema algunas clásicas ideas sobre el funcionamiento del lenguaje. Entraría aquí la idea enunciada por Austin, una vez más a favor de Platón, de que el lenguaje no siempre es constativo, por muchos matices que pretendamos considerar (Austin 1962: 179-194), es decir, no se limita a representar un objeto, no busca sólo ofrecer una

112. Para un análisis desglosado de la relación entre teorías de los actos de habla y teoría de la literatura: Ohmann 1971, 21-34 y Domínguez Caparrós 1981. Para una crítica certera: Levin 1976: 68-76.

representación exacta del referente; suponer lo contrario implicaría la denominada «falacia descriptiva» (Austin 1962: 43). Al fin y al cabo, las relaciones entre las palabras y los referentes nos han hecho pensar eso. Como cuando decimos: «melocotón en almíbar» tenemos muy claro a qué objeto nos referimos, pensamos que el lenguaje se basa en poner nombres a las cosas, a los pensamientos, a las dudas... No obstante, cuando empleamos el lenguaje pretendemos muchas más cosas: reflexión, influencia, queja... Un acto de habla no es la mera acción de expulsar aire y poner en funcionamiento principios normativos mediante la articulación de labios, lengua, paladar..., lo que Austin denominó: «acto locutivo» (1962: 166). Hay muchísimas acciones más complejas implícitas en cada acto de habla.

Por tanto, no podemos limitar el lenguaje a las proposiciones descriptivas, las que nos dan información acerca del mundo y que son verdaderas o falsas. Por ejemplo, si digo: «Esto es un pingüino» respecto a un animal, existe la posibilidad de que sea verdadero o falso; es descriptivo, como «Este pingüino es blanco, negro y azul cielo» es una descripción que puede ser verdadera o falsa.

Pero podemos observar las proposiciones realizativas, que no son ni verdaderas ni falsas, sino adecuadas o no adecuadas a la acción que se busca y que en sí conllevan una acción. Por ejemplo, el mero hecho de decir «juro» o «apuesto» implican que se ejecutan las acciones correspondientes (Austin 1962: 46). ¿Podemos decir que un poema o una novela son meramente descriptivos o podemos afirmar que son realizativos? La literatura prospectiva no describe, no intenta hacerse pasar por la realidad, no se «identifica» con ella, sino que la imita con fines estéticos y, con ello, crea toda una realidad; realiza una acción equivalente a «jurar» o «apostar». La literatura prospectiva –como toda la literatura– nos invita perlocutivamente a imaginar, que es lo mismo que la acción de «crear», de decir: «existe este futuro aquí y ahora». Pueda interesarnos o no, jamás podremos, en puridad, limitar este acto a las categorías: «verdadero/falso».

Los textos prospectivos implican actos realizativos, pues en sí mismos crean un mundo que se ejecuta en el acto de lectura (como demuestra Levin 1976: 72-75 en su exhaustiva crítica a Ohmann 1971: 21-34): «no cabe preguntar si lo que dice el poeta (personaje) es verdad; solo puede preguntarse si el acto de habla es apropiado» (Levin 1976: 72).

En este sentido, por todo lo que hemos visto en este epígrafe, es cierto que lo interesante es el acto de habla prospectivo en sí mismo desde su propia entidad enunciativa, pues este construye sus propias reglas y tiene

sentido por sí solo y desde la acción que realiza, desde su adecuación a lo que se busca.

La verdad o la falsedad de los enunciados resulta afectada por lo que ellos excluyan o incluyan, por el hecho de que sean equívocos y por cosas semejantes. [...] Tales palabras solo apuntan a una dimensión general de la crítica que admite la posibilidad de sostener que en circunstancias dadas, en relación con un auditorio determinado, para ciertos fines y con ciertas intenciones, lo que se ha dicho ha sido propio o correcto, como cosa opuesta a algo incorrecto. [...] La verdad o falsedad de un enunciado no depende únicamente del significado de las palabras, sino también del tipo de actos que, al emitirlas, estamos realizando y de las circunstancias en que los realizamos (Austin 1962: 191-192).

Esta concepción de los enunciados y de su relación con los actos de habla encaja perfectamente con los principios del contrato de ficción de nuestro género, que presume que «en circunstancias dadas [con ciertos horizontes de expectativas], en relación con un auditorio determinado [que acepta este contrato de ficción], para ciertos fines y con ciertas intenciones [estéticas], lo que se ha dicho ha sido propio o correcto».

Es cierto que la palabra es la palabra y hay que estudiarla primero por ella misma, por su funcionamiento interno, pero luego interacciona con el mundo empírico y con el mundo cultural, ya como acto realizativo (en cuanto implica una acción) y perlocutivo (en el sentido de que produce efectos en un receptor; Austin 1962: 166).

Por todo ello, estudiar la palabra –la literatura– como acto realizativo es lo mismo que decir que estudiamos la palabra desde su funcionamiento sógnico, desde la semiología. Es decir, no nos quedamos en un mero análisis del signifiante, sino que iniciamos un estudio semiológico completo donde se encuentran relacionadas numerosas inquietudes, afinidades, protestas, sugerencias, sentimientos, sensaciones... implícitos en la acción de crear un «Marte del futuro» para provocar todas esas respuestas en nuestro presente.

La teoría literaria ha abrazado el concepto de «realizativo», porque ayuda a caracterizar el lenguaje literario. Los teóricos

han afirmado constantemente que debemos prestar atención a lo que el lenguaje literario «hace», no menos que a lo que «dice»; y la noción de «realizativo» proporciona una justificación lingüística y literaria para esta idea (Culler 1997: 117).

Desde este punto de vista, la literatura prospectiva, como tipo de lenguaje literario que es, debe ser estudiada desde sus propios presupuestos realizativos, signícos, ni verdaderos ni falsos en relación con el mundo empírico o el mundo cultural, pues se trata de textos ficcionales y, aun más, textos ficcionales de funcionamiento muy diferente al de otros textos ficcionales, como defienden Joanna Russ y Stanislaw Lem:

Not only do academic critics find themselves imprisoned by habitual (and unreflecting) condescension in dealing with this particular genre; quite often their critical tools, however finely honed, are simply not applicable to a body of work that—despite its superficial resemblance to realistic or naturalistic twentieth-century fiction—is fundamentally a drastically different form of literary art [...]. Perhaps the very first task lies in discovering that we are indeed dealing with a new and different literature. Applying the standards and methods one is used to can have only three results: the dismissal of all science fiction as non-literature, a preference for certain narrow kinds of science fiction (because they can be understood at least partly in the usual way), or a misconceiving and misperception of the very texts one is trying to understand. The first reaction seems to be the most common. In the second category one might place the odd phenomenon that critics inexperienced in the field seem to find two kinds of fiction easy to deal with: seventeenth century flights to the moon and dystopias. Thus *Brave New World* and *1984* have received much more critical attention than, say, Shaw's late plays or Stapledon's work. The third category has hitherto been rare because academic consideration of science fiction has been rare, but it could become all too common if the increasing popularity of college courses in the subject is not accompanied by criticism proper to the subject. Futurologists, physicists, and sociologists may use

science fiction in extra-literary ways but they are not literary critics. If the literary critics misperceive or misconceive their material, the results will be to discourage readers, discourage science fiction writers (who are as serious about their work as any other writers), destroy the academic importance of the subject itself, and thus impoverish the whole realm of literature, of which science fiction is a new—but a vigorous and growing—province. (Russ 1975).

Since empty games have no hidden meaning, since they represent nothing and predict nothing, they have no relationship at all to the real world and can therefore please us only as logical puzzles, as paradoxes, as intellectual acrobatics. Their value is autonomous, for they lack all semantic reference; therefore they are worthwhile or worthless only as games. But how do we evaluate empty games? Simply by their formal qualities. They must contain a multitude of rules; they must be elegant, strict, witty, precise, and original. They must therefore show at least a minimum of complexity and an inner coherence; that is, it must be forbidden to make during the play any change in the rules that would make the play easier (Lem 1973d).

Desarrollar, por consiguiente, un análisis del género desde una óptica «realista» —como se ha hecho tantas veces hasta hoy— entra de nuevo en directa contradicción con los principios del texto literario, cuando no, incluso, del lenguaje en sí mismo y tiene que ver con la ya citada «falacia descriptiva».

Pongo a continuación algunos ejemplos sobre este planteamiento.

Consideremos cómo el psiquiatra Bernard Wolfe, en la novela prospectiva *Limbo*, emplea un mundo postapocalíptico para expresar la tendencia del ser humano a autoengañarse intelectualmente llegando a la automutilación como expresión de la búsqueda patológica de trascendencia. O, buscando la idea contraria, el uso que hace Ballard, en la novela prospectiva *Crash* de la búsqueda patológica de placer —por parte de unos personajes con mecanismos de pensamiento y de placer diferentes a los nuestros (nóvum de *Crash*)— como mecanismo de entendimiento del sufrimiento y de nuestras obsesiones cotidianas.

En las dos descripciones que acabo de realizar de estos argumentos, he realizado un análisis cultural «no realista» prospectivo, porque no me he planteado la vinculación referencial entre las descripciones superficiales del mundo ficticio y el nuestro, sino la vinculación abstracta entre ambos.

Una explicación «realista descriptiva» podría realizarse de este modo:

Bernard Wolfe, en *Limbo*, presenta un mundo que no existe y, por consiguiente, inaceptable, pues jamás se ha dado una cultura en la Tierra que se automutilara los brazos en masa. Por tanto, este argumento carece de sentido.

O, en el caso de *Crash*, se nos presenta un mundo donde las actitudes patológicas de los personajes impiden cualquier tipo de entendimiento por parte del lector, pues se toma como normal algo que resulta evidentemente absurdo.

Los ejemplos de análisis «realista» se fijan sólo, como he defendido, en la relación superficial entre el mundo creado y nuestra realidad. Los análisis «no realistas» van más allá, profundizan en las implicaciones retóricas y culturales de las dos novelas.

No obstante, este segundo tipo de análisis «no realista» es tan arriesgado –sin un planteamiento realizativo detrás– como vincular el texto con lo real y determinar que lo que nos cuenta «es increíble y, por consiguiente, inaceptable», pues en algún punto debo conectar con la realidad: con lo denotativo y con las implicaciones connotativas.

Por tanto, ¿qué debo estudiar antes? ¿La relación con el mundo empírico? ¿O las leyes planteadas por el acto realizativo de crear una realidad diferente, prospectiva?

En mi opinión, sobre todo en lo que se refiere a la literatura prospectiva, deben estudiarse al principio de cualquier análisis los símbolos espaciales, las marcas temporales, las interconexiones entre personajes, el empleo de la lengua, de las instancias narrativas, de las funciones actanciales... antes de pasar a las relaciones con el mundo fáctico. Pues, tomando este punto de partida, el retorno posterior al mundo empírico –obligatorio– es necesario y enriquecedor, mucho más que si nos quedamos en la relación «descriptiva, identificadora» que asume el futuro prospectivo como el de nuestro mundo empírico.

Rechazar estos objetos semióticos –*Crash* y *Limbo*– por su distancia respecto a las reglas de nuestro mundo implica un automático error de asunción de la literatura como macroproposición descriptiva, en vez de como macroproposición realizativa. Esto se debe a que un análisis des-

criptivo considera la obra desde su referencialidad inmediata en vez de como relaciones semióticas y como actos de habla.

Es como decir: «Hamlet es una estupidez, porque todos sabemos que los fantasmas paternos no existen».

Negar la literariedad de *El señor de los anillos* o de *Harry Potter* porque hay magia en esas obras es exactamente lo mismo, desde la postura expuesta, que el juicio anterior sobre *Hamlet*.

Analizar la literatura prospectiva como acto de habla implica descubrir qué reglas lo rigen desde lo realizativo, pues entonces podremos entender a dónde conducen todas las cuestiones de choques de códigos que se producen en el texto, qué connotaciones conllevan (Eco 1975: 367; Lotman 1981: 78-79), a dónde nos lleva el texto prospectivo o, adaptando las palabras de Van Dijk:

Esto es probablemente el modo más conspicuo y sencillo por el que se expresan las macro-estructuras: determinan para un discurso, o parte de él, el alcance de los posibles *conceptos* que pueden usarse y así son una constricción global en la inserción léxica (1977: 224).

Por consiguiente, interactuar semióticamente con el discurso literario implica el análisis realizativo –qué acciones, influencias, sentimientos... convergen en el texto y qué se está «realizando»–, la posterior apropiación de un texto por parte de un lector, la observación de las condiciones de enunciación y, por consiguiente, no obviar la consideración de las figuras del autor implícito (saber quién parece ser la figura que nos está contando esto) y del lector modelo (quién posee la competencia literaria apropiada para extraer connotaciones de esto) (Levin 1976: 70-76), así como desentrañar las posibles funciones sociales implícitas en dicho texto. Del mismo modo en que el uso del verbo «bautizar» o el verbo «jurar» implican acciones en sí mismos, en su mera ejecución, la literatura prospectiva –como ficción que es– ejecuta la existencia de un mundo posible con su implícito: «Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que...» (Levin 1976: 70).

Por todo esto, comparto completamente las ideas de Levin, respecto a que el narrador de un mundo posible literario jamás realiza aserciones fingidas. No hace pasar una realidad por la otra, no las identifica, ni el autor «finge», por ejemplo, que los personajes dialogan. No finge, sino

que «ficcional», es decir, transmuta y traslada códigos, pero crea: los personajes, dentro de las reglas de este mundo posible prospectivo, dialogan de verdad.

Yo me imagino a mí mismo en (en un mundo). La fuerza ilocutiva de este enunciado es la de la acción en la que el poeta se transporta a sí mismo o se proyecta a sí mismo hacia un mundo de su imaginación, un mundo al que no se puede llegar ni en barco ni en avión y, por lo tanto, un mundo vedado para nosotros en condiciones normales. Es un mundo que sólo puede conocer el poeta o una imagen transportada de sí mismo y que sólo podemos descubrir nosotros a partir de su propia explicación (Levin 1976: 75).

Todos los actos de habla literarios pueden cambiar nuestra forma de ver el mundo y son por tanto cognitivamente válidos, incluidos los prospectivos; por eso son ilocutivos y, si lo consiguen, perlocutivos. Todo autor busca con sus textos literarios la persuasión; si bien no de una información concreta, sino de otra manera de contemplar la realidad. De este modo, la mimesis puede no estar en la reproducción exacta de lo percibido sensorialmente, sino en la plasmación de una serie de inquietudes humanas, que son lo imitado en la obra.

La fábula consigue lo que ningún teorema puede conseguir. Desde un punto de vista superficial, es posible que no sea como la vida «real», pero coloca ante nosotros una imagen de lo que la realidad podría muy bien ser en cierta región más esencial (Lewis 1937-1965: 43).

Al fin y al cabo, de nuevo desde la semiótica, no tiene sentido considerar la falsedad o la verdad de algo que existe por sí mismo y que crea sus propias reglas (como veremos de nuevo en el epígrafe dedicado a los mundos posibles).

Por todo ello, la adecuada vía de utilización de los actos de habla consiste en tratar los entes ficcionales –las novelas, los cuentos, los chistes, las canciones de cuna...– como entidades con propósitos comunicativos definidos dentro del mundo en donde despliegan su actividad narrativa y que, por lo tanto y en principio, estos propósitos sólo tienen validez den-

tro de dicho mundo. Por consiguiente, quedarían inhabilitados para ser transferidos, de forma directa, al mundo empírico.

No obstante, implican unos códigos que obligarán a los lectores a entrar en conflicto con ellos.

Como último ejemplo expondré el chiste:

–Jo, tío, me estoy aprendiendo la guía telefónica.

–¡No me digas! ¿De memoria?

–No, hombre, no. ¡Comprendiéndola!

¿Es descriptivo? ¿Es posible aprenderse la guía telefónica comprendiéndola?

No, lo más importante es si en nuestra mente –aquí reside lo realizativo y lo ilocutivo– se ha ejecutado la acción de un individuo que aprende la guía de memoria y –aquí reside lo perlocutivo– si provoca una sonrisa o no.

3.4.4. Los campos de referencia

Desde esta perspectiva, el teórico más convincente me parece Harshaw (1984: 130), quien continúa en esta línea recordando que el discurso literario, como tal, no tiene pretensiones de verdad (empírica) en el mundo real.

Se trata de un discurso como tantos otros que trabajamos los seres humanos según nuestras necesidades. Al fin y al cabo, los seres humanos funcionamos en diversos contextos comunicativos: lugares, situaciones, épocas, libros, cine, examen, conferencia, informe ante clientes... y para cada uno acudimos a un tipo de discurso.

A estos contextos, Harshaw (1984: 128-129) los denomina «marcos de referencia», que vendrían a ser cualquier continuo semántico –conjunto de significados interrelacionados– sobre el cual podamos hablar.

A partir de aquí este teórico plantea que, en la ficción, cada marco de referencia se constituye a partir de dos tipos de campos de referencia a los que acudimos reiteradamente:

1. «Campo de referencia interno» (CRI; el construido por el propio texto literario, el cual establece sus propias reglas de un modo autorreferencial; Harshaw 1984: 135-141). Incluso en un ejemplo «realista», como *Moby Dick*, el mundo creado tiene sus propias leyes temporales, por ejemplo: es un mundo posible lento, pausado, paciente, duro... con repentinos

momentos acelerados, tensos. Es el tiempo de su CRI. Para conocer ese mundo interno de *moby Dick*, debemos entender su CRI.

2. «Campo de referencia externo» (CRE; todo aquello que pertenece al mundo empírico, como objetos físicos, otros textos, la psicología de los seres humanos, sociología, economía, lugares, épocas...; Harshaw 1984: 147-157). En nuestro mundo hay tiempos de lo más variado, según la persona, las situaciones... Y en un barco ballenero puede ser como describe Melville o no; Melville puede haberse dejado referencias del tempo vital que no le interesaban, pero que sí estén en el mundo real. A estas referencias externas acudimos para entender la obra. Es el CRE.

El CRE sólo es «usado» por el autor para construir su CRI y por el lector para disfrutar de dicho CRI, pero apenas guardan entre sí unas mínimas obligaciones formales y ninguna obligación óntica, de necesidad existencial: son independientes en las reglas que rigen su existencia. Es decir, da igual que las reglas funcionen de cierto modo en el CRE. Si las reglas no tienen que ver con las del CRI, no hay por qué tenerlas en consideración. CRI y CRE son, por tanto, las herramientas con las que contamos para entender la obra y entender el contrato de ficción que se nos pide.

Ahora bien, desde el punto de vista de los mundos posibles, esos marcos de referencia tienen que ver con el mundo fáctico, con «nuestra realidad», pero el CRI les proporciona unidad y perfila el modo de representación; es decir, el CRI —el propio texto— lo es todo; es principio de análisis, fin y sistema normativo. *Moby Dick*, desde un punto de vista ficcional, lo estudiamos desde la primera línea respecto a lo que ocurre en el texto de *Moby Dick* y, aunque luego saquemos conclusiones de su lectura para nuestra vida, corroboraremos al final que dichas conclusiones hayan partido de *Moby Dick*. De lo contrario, si quisiéramos realizar un estudio sobre la vida en los balleneros durante el siglo XIX, podríamos tomar primero libros de Historia, después leeríamos *Moby Dick*, y sacaríamos conclusiones sobre la vida en los balleneros en el siglo XIX. Ese no es un análisis ficcional, ni siquiera es un análisis literario. Es un análisis socio-histórico para el que se emplea como herramienta una novela.

Desde este punto de vista, la única manera de valorar el CRI es mediante el sistema que él mismo crea; el CRE sólo se precisa para entender mejor el CRI y contrastar ambos en busca del objetivo estético, jamás para validarlo. Como escribe Trías: «El arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad» (Trías 1982: 77).

La aplicación a la literatura prospectiva es evidente. Resulta absurdo plantearse un estudio de *Crónicas marcianas* partiendo de la base de que no existen los marcianos.

Sin embargo, el género sí mantiene una cierta relación importante con la realidad, pues juega con una necesidad de la literatura: el pacto de ficción, que se presenta de un modo diferente en este género. Veamos cómo.

Para que un lector pueda trasladarse de su mundo empírico al CRI propuesto, necesita pasar por un proceso, que suele ser instantáneo, de aceptación de las nuevas reglas propuestas por el CRI.

El lector debe asumir, por tanto, que existen los marcianos.

Quiero decir que todo lector debe tener claro que entra en otro campo de referencia y debe aceptar sus reglas para entrar en el pacto de ficción y disfrutarlo. Esto es lo que he explicado como «contrato de ficción».

Para sufrir con lo que pasa a un marciano hay que convencerse de que el marciano existe.

De modo que el lector de un CRI prospectivo necesita aceptar que exista un contexto en el que las naves espaciales puedan viajar a mayor velocidad que la de la luz o en el que podamos viajar en el tiempo.

Sin embargo, no todos los lectores lo consiguen. Una de las razones por las que muchos lectores no se plantean ese juego intelectual es porque de base confunden el CRE con el CRI, como hemos visto, buscando en el texto ficcional los mismos sistemas de reglas que dichos lectores pretenden que gobiernan su mundo empírico. Recordemos cómo Platón ya vio esto: es de nuevo el problema de entender la mimesis como identificación.

Es decir, cuando un lector no entiende un texto literario como un acto de habla realizativo (una vez más: ni verdadero ni falso respecto al mundo empírico), sino como una referencia directa del mundo empírico, estos lectores son incapaces de concebir CRI alguno fuera de ciertos patrones por los cuales ellos conciben su mundo empírico. No se lo creen, no lo contemplan como verosímil. No pagan los seis peniques extras de la entrada.

Por el contrario, el lector prospectivo entiende el CRI desde la óptica explicada por Harshaw y lo valora en dicha línea, como acto de habla realizativo.

Por consiguiente, si tenemos una serie de sistemas analíticos en literatura basados en cierto «realismo», muchos de ellos deberían ser replanteados al menos a la hora de adentrarse en la poética prospectiva. Es decir, si valoramos a Galdós por lo bien que retrata la sociedad de su tiempo y por la exactitud de sus descripciones respecto al mundo material del

Madrid de su época, debemos reconocer que este sistema no sirve para la literatura prospectiva y que lo prospectivo no debe ser invalidada porque no cumpla con exactitud la relación entre mundo físico y texto ficcional:

El lector sólo es capaz de constituir el sentido de la narración si rectifica gradualmente la perspectiva narrativa que pretende orientarle. Leer contracorriente puede resultarle aquí al lector particularmente difícil, porque los prejuicios del crítico –concebir el sentido como mensaje o el significado como una filosofía de la vida– le son tan habituales que han perdurado hasta nuestros días (Iser 1976: 25).

El análisis de la literatura prospectiva debe partir desde esta concepción de CRI prospectivo y no desde otros. Por consiguiente, algunos de los sistemas teóricos y críticos tradicionales que se han empleado –es cierto que ya ha venido cambiado esta perspectiva, sobre todo fuera de España–, algunos de esos sistemas, decía, deben ser actualizados en algunos casos y cambiados por completo en otros, adaptándolos a las nuevas teorías literarias que han ido apareciendo durante los últimos cuarenta años¹¹³.

Esto lleva de nuevo, quizás de un modo un tanto metafórico, a todo lo enunciado al principio de este epígrafe: el acto de habla ficcional debe ser analizado desde sí mismo como acto realizativo; la palabra no puede ser sino ella misma; los relatos no representan la historia, la cuentan... Lo que propongo es denominar a esa red codificada que es el texto literario: «campo de referencia interno prospectivo» (CRIP), aceptando la invitación de Harshaw, con el fin de facilitar cuestiones ulteriores de análisis sobre esta literatura.

113. No estoy exagerando. Por poner un ejemplo, mi experiencia docente me ha hecho conocer muy bien las maneras de enfrentar la literatura existentes en los centros españoles de enseñanza secundaria y de bachillerato, absolutamente ignorantes de principios planteados ya en los años sesenta y que hoy nadie pone en duda dentro de la Teoría de la Literatura, como los conceptos de «obra abierta», «horizonte de expectativas», «deconstrucción» o por planteamientos como los de las teorías de la recepción, las de los actos de habla o las de la más sencilla y directa semiótica. Esto se debe a la pésima formación de los alumnos universitarios españoles de hispanismo –que luego serán los profesores o los autores de los libros del texto– en cuanto a conocimientos esenciales de Teoría de la Literatura. Nos encontramos en España con una sociedad del todo ignorante sobre el funcionamiento del proceso literario, con catastróficas consecuencias en las aulas y en el acercamiento a la literatura de las nuevas generaciones. No estoy exagerando. El enfoque del estudio de la literatura en España, en los primeros niveles, se encuentra en un alarmante estado prehistórico. Lo peor es que los alumnos lo presienten y reaccionan en consecuencia. Luego, claro, se les culpa a ellos.

El CRIP no es el acto de habla. El acto de habla es un proceso; «CRIP» es el término que empleo para designar el producto más importante del acto de habla, su centro neurálgico, si se me permite la connotación metafórica. Y tiene que ver con su naturaleza ficcional, con su particular contrato de ficción. Soy consciente de que cuando hablamos de «prospectivo» estamos hablando, en realidad, de una relación entre el CRE y el CRI. Por ello, al emplear el concepto «campo de referencia interno prospectivo» estoy forzando los conceptos de Harshaw para referirme a un CRI que se encuentra construido desde una visión prospectiva.

3.4.5. La catarsis cognitiva en lo prospectivo

Recojo ya aquí el término «catarsis cognitiva», con el sentido que le concedí en páginas anteriores: un choque intelectual común que despertará respuestas personales diferentes en cada lector.

En arte, sin catarsis cognitiva no hay respuesta emocional, y la catarsis cognitiva es en sí una disonancia, una brecha en las opiniones, en lo esperado: un choque entre códigos que ocurre de modo inesperado. Sin embargo, esto sólo ocurre cuando existe poeticidad en el texto (García Berrio 1994: 482-519, para las diversas consideraciones sobre el término). Por ello, unos relatos prospectivos tendrán mayores posibilidades de producir la catarsis y otros, menos poéticos, serán incluso incapaces de conseguirlo sin una total invasión de las experiencias personales del receptor.

No obstante, es el mismo proceso que se da en el resto de la literatura. Hay tantas malas obras prospectivas que no alcanzan aceptables niveles de poeticidad como en el resto de la literatura¹¹⁴. Es nuestro acercamiento a esta poeticidad lo que en este momento me interesa como fenómeno literario. Por consiguiente, la poeticidad dependerá de la calidad comunicativa, retórica, del acto de habla literario que es la obra.

La literatura prospectiva ya parte de este planteamiento en la base de su naturaleza, mediante una comunicación basada en una primera catarsis cognitiva: el alejamiento del lector desde ciertas convenciones establecidas a partir de sus presunciones sobre lo que es el mundo empírico. O, por decirlo con más propiedad, sobre lo que lector considera –engañado– que debe ser el mundo empírico, lo cual crea ese shock, esa catarsis cognitiva.

114. Es célebre en estos géneros la Ley Sturgeon: El 90 por 100 de la ciencia ficción es una porquería, pero es que el 90 por 100 de todas las cosas es una porquería» (Scholes y Rabkin 1977: 74).

Esta relación [en este caso, entre literatura fantástica y mundo empírico] no se establece, al fin de cuentas, entre el texto y lo real (lo que entrañaría una relación inmediata) sino entre una concepción de lo real y una concepción de la literatura: lo que se compara son dos sistemas convencionales (Campra 2008: 18).

Es decir, se establece un distanciamiento a partir de la creencia de lo que es la realidad, para descubrir aspectos desconocidos de dicha realidad sin negar las bases empíricas fundamentales: leyes de la naturaleza científicamente aceptadas, ante todo¹¹⁵.

Por consiguiente, la mera elección de un contexto comunicativo –llamémoslo «género» o llamémoslo «horizonte de expectativas» o llamémoslo «herramienta literaria», según los gustos teóricos– como el de la literatura prospectiva influye en el acto de habla. Ese acto de habla es, en sí mismo, un fenómeno literario particular adscrito a dicho contexto comunicativo del modo en que una determinada novela (fenómeno literario/acto de habla) puede estar adscrita a la literatura prospectiva (contexto comunicativo/horizonte de expectativas/herramienta retórica).

Es decir, supongamos que yo quiero expresar algo mediante la provocación de una catarsis cognitiva en el lector. Para ello, planteo un CRI donde, por ejemplo, las batallas espaciales ocurren a tantos millones kilómetros de distancia que los propios soldados no se dan cuenta de la inutilidad de la guerra e incluso de que acabó cientos de años antes, pero permanecen en sus puestos (este sería el *nóvum* de la obra). Esta es la propuesta de Joe Haldeman, veterano de Vietnam, quien consideró que una novela bélica hiperrealista no le servía para «decir algo sobre algo a alguien» y hubo de escribir *La guerra interminable*. Ha optado por un tipo particular de expresión de un acto de habla: la literatura prospectiva.

De este modo, la manera que tiene la literatura prospectiva de enfrentar lo literario pasa por esa catarsis cognitiva. Es una catarsis cognitiva

derivada de un «choque intelectual» en el horizonte de expectativas que al mismo tiempo se acepta y no se acepta tras la lectura de la obra.

En el ejemplo propuesto, esperamos la guerra de Vietnam, pero nos encontramos una guerra espacial –no aceptable de momento como real respecto a nuestro horizonte de expectativas–, cuya similitud con el problema de Vietnam y con el propio concepto de «guerra» nos produce una catarsis cognitiva. Esto que no es así resulta estremecedor, pero podría ser así –nada lo niega– y entendemos por consiguiente cómo fue de absurda, según la perspectiva del autor, la guerra de Vietnam.

Por consiguiente, y de nuevo partiendo de Van Dijk, los actos generados en los textos prospectivos –en toda comunicación literaria, en realidad– se comportan análogos a las aserciones, esto es, sólo pretenderían un cambio en el conjunto de los conocimientos (Van Dijk 1980). A partir de estos cambios aparecería la catarsis cognitiva. A partir de estas emociones –provocadas por dicha catarsis cognitiva–, obtendríamos un nuevo nivel en el cambio del conjunto de los conocimientos. Desde este planteamiento de diferentes niveles de comunicación entre texto y lector, impulsados ambos por el autor, debería ser estudiada la literatura prospectiva.

En realidad, es más fácil enfrentar el estudio del género desde este punto de vista que otras formas literarias, al tratarse la literatura prospectiva de una «literatura de ideas», como tantas veces ha sido considerado. Todos los planteamientos de las grandes obras prospectivas parten de este carácter ilocutivo característico de sus planteamientos.

Pongamos otro ejemplo para ver cómo funciona de este modo la relación entre el Otro y el Yo, y del Yo consigo mismo. A Silverberg le pareció que la ficción prospectiva era una buena herramienta para enfrentar el problema, a partir de la pérdida de la telepatía por parte de un individuo alienado. Este es el «*nóvum*» de su novela *Muero por dentro* (1972).

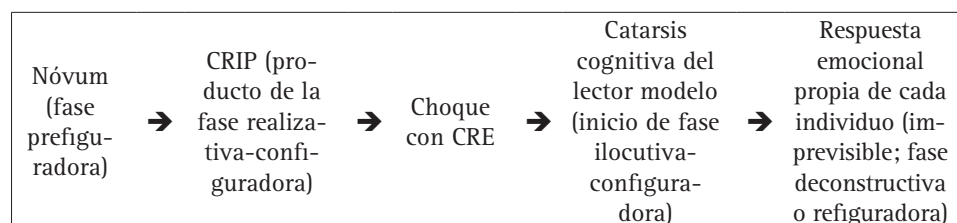
En esta obra, el protagonista ha basado toda su vida social, amorosa, familiar... en el conocimiento de las mentes de los demás, pues es uno de los únicos individuos del mundo que posee el talento de la telepatía. Poco a poco, según se hace adulto, el talento desaparece y debe reconfigurar su relación con los demás. Es decir, tras esta pérdida comienza a experimentar paradójicamente tanto el horror de nuestra imposibilidad de acercamiento al Otro como el placer de la incomunicación con el Otro. Los sucesivos cambios en la vida del protagonista, en sus relaciones con los demás, en su visión del mundo y del ser humano, caminan parejos de la manera en que establecemos un discurso con otra persona, intentando

115. En sí, es evidentemente una experiencia estética en sí misma tan poderosa como cualquier otra. En este sentido, me parece pertinente citar a Jauss como plasmación de los principios que defiende: «En su aspecto receptivo, la experiencia estética se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se “vea de una manera nueva”, y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación» (1977: 40).

hacerle ver sus posturas y su relación con el mundo de otra manera. El extrañamiento producido por esta unión entre el Yo y el Otro produce en el lector una emoción que, al ser reflexionada, crea ciertas ideas en torno a nuestra naturaleza. Estas reflexiones conllevan a su vez nuevas emociones... Los distintos niveles de la obra, creando cada uno a su vez nuevos juegos de reflexiones y emociones, sustentan la alta poeticidad de esta novela. De nuevo, existe una intención de «decir algo sobre algo a alguien» y el autor escoge para ello la ficción prospectiva, antes que otros mecanismos literarios.

El «plus» expresivo de la obra literaria –productor de catarsis cognitiva– se configura en la narrativa prospectiva como su propio «plus» de extrañamiento –por un lado– y de desautomatización –por otro–, planteando una aproximación al problema desde una perspectiva diferente. Este tipo de aproximación en particular debe ser estudiado desde sus peculiares características y, para ello, me adscribo a las teorías de los mundos posibles, que desarrollaré más adelante.

Para la comprensión del proceso, invito a seguir el siguiente esquema sobre el acto de habla prospectivo¹¹⁶:



116. Empleo la terminología de Ricoeur (1988) respecto a las fases del fenómeno literario: prefiguración, configuración y refiguración, cuya relación con los niveles retóricos de construcción del discurso son más que evidentes (Moreno 2008).

3.5. Las teorías de la ficción

3.5.1. Los problemas de la ficcionalidad: aplicación a los problemas inherentes de los análisis sobre lo prospectivo

PARTO YA DE la postura de Genette, quien defiende que no existen ni pueden existir «marcas de ficcionalidad» desde una teoría del lenguaje literario; ni siquiera del lenguaje natural (Genette 1991: 72-73). Esto quiere decir que ningún texto aislado ficcional tiene ninguna señal por la que podamos distinguirlo de uno no ficcional: ni las características de los personajes, ni el lenguaje, ni la presentación... Es decir, no podemos saber si un texto es histórico o es ficción sólo por lo que leemos en el texto.

Obviamente, si nos encontramos con un manuscrito en las que se nos describen unas memorias de un policía que mata a androides en el Los Ángeles del futuro tenderemos a pensar que se trata de una ficción, pero también podríamos pensar que nos encontramos ante la descripción de un sueño real, autobiográfico, que ha tenido el autor la noche anterior, lo cual no sería ficcional.

Para saber que un texto es ficcional, necesitamos un elemento paratextual: que se encuentre en el estante de las novelas en la librería o conocer al autor (y que nos lo confiese) o entender que la colección en la que se incluye solo publica ficción –sin excepciones– o leer el texto de contraportada¹¹⁷.

Y esperar que no nos engañen. Una buena ficción –en cuanto a su carácter de ficción– se caracteriza por funcionar por sí misma, por ser tan coherente y verosímil que no pueda diferenciarse de la realidad.

Sabemos que la ficcionalidad se basa en una relación a distancia, la que existe entre el verdadero autor, por un lado, y el narrador que asume la voz narrativa, por otro. El autor pertenece al mundo empírico, mientras que el narrador forma parte del CRI.

117. E incluso aquí podríamos ser engañados. Utilizo como ejemplo una antología de artículos dedicada al escritor irlandés Patrick Hannahan, que saldrá a la venta en unos meses. Los articulistas que en ella escribimos podríamos habernos inventado al escritor y su novela *Gigamesh* entre todos (aseguro ya que no es así, antes de que se me acuse de rizar el rizo). Si así fuera y si en ningún lugar dijéramos que se trata de artículos de ficción, la lectura de los textos por sí mismos no aportarían ninguna indicación que condujera al lector a pensar que es un escritor real cuya obra no se localiza fácilmente.

→ Ficción →		
Autor del texto ficcional (real)	→ →	Voz narrativa (ficcional, que no irreal, perteneciente al CRI)
→ Ficción →		

Otra magnífica prueba de la distancia entre ambos la encontramos en *El Quijote*, donde el mentiroso Cervantes tiene el descaro de defender que se encontró, mientras iba de paseo, parte del manuscrito que está escribiendo. Como sabemos, Cervantes afirma que no inventó a don Quijote, sino Cide Hamete Benengeli, y ¿quién sabe si dentro de cientos de años alguien podría creerle, si desaparecieran otros métodos de verificación? Sin marcas paratextuales, la «broma» de Cervantes no podría ser tomada como tal y su posición respecto a su novela quedaría reducida a la misma que el copista Per Abbat mantiene sobre el *Poema de mio çid*.

Los narradores, por consiguiente, no revelan nada del hecho de la ficción. Para descubrirla, el contexto pragmático (la librería, el texto de la contraportada, la recomendación de un amigo...) es más importante, en este sentido, que el procedimiento lingüístico. Es decir, la literatura es una ficcionalidad que va más allá de las palabras, una ficcionalidad que se basa más en la intuición y las referencias paratextuales. En este sentido, el estudio de lo prospectivo es muy recomendable para comprender el proceso, pues su funcionamiento –basado en qué es real y qué no lo es– no resulta el que cabría esperar, sino en realidad como Genette lo enuncia: la prospectiva pretende convencer intuitivamente de que lo narrado podría ocurrir realmente.

Siguiendo esta línea, parecería lógico que el autor de literatura prospectiva –o mejor, el narrador– se esforzara por explicar al lector que se adentra en un mundo imaginario con ciertas reglas diferentes y que dedicara un tiempo de la narración a situar al lector en un contexto chocante, mediante una semantización: «Se encuentran ustedes en un año que no es el suyo, sino el 356748726 y existen los robots...». Sin embargo, no suele ocurrir de ese modo.

Por el contrario, en casi todo lo prospectivo, el narrador toma su papel –sea en primera o en tercera persona– desde la cotidianeidad del mundo inventado.

Al contrario que en tantas obras de literatura fantástica, donde se insiste en lo inconcebible del elemento proyectivo, en lo prospectivo estos

elementos se toman como algo habitual. No es necesario para ello que el narrador sea siquiera un personaje-testigo. No, el narrador describe la sociedad como si el lector la conociera de sobra: el mismo procedimiento que en la mayoría de los géneros narrativos. Un relato prospectivo podría muy bien comenzar de esta manera:

El tipo se levantó por la mañana, lanzó el maldito despertador contra la pared, se puso las zapatillas, programó el ordenador para la cantidad de flúor de su pasta de dientes, se afeitó, se miró las ojeras, desayunó, dio un beso a su mujer...

De este modo, se establece un juego ficcional entre autor, narrador y lector, donde el autor se sitúa al mismo tiempo en las dos coordenadas: la de quien conoce el mundo y la de quien la desconoce. Se trata de una manera de tensionar el proceso de semantización habitual.

Por ejemplo, Simak –en el momento de escribir su novela *Ciudad* (1952)– no había estado en ningún planeta Tierra donde quedaran sólo unos miles de seres humanos y la humanidad estuviera a punto de extinguirse, pero tenía una idea de por dónde va a ir en la construcción de su mundo, y poseía referencias sobre sociedades que mueren y sobre el sentimiento de decadencia. En ellas se apoyó para construir el CRIP de *Ciudad*. Para la semantización, nos ofreció apuntes que tenían relación con nuestra cotidianeidad, pero también introdujo marcas de decadencia de ese mundo a partir de su experiencia en su propia realidad.

Una vez más, el proceso no es exclusivo de lo prospectivo, sino de toda narrativa literaria; no obstante, la fuerza de los elementos proyectivos (un libro infinito, un telépata, un hechizo mágico...) resalta con mayor fuerza este hecho, esta relación ambigua existente entre autor y narrador.

El ejemplo más evidente se encuentra en el relato de Heinlein que comienza con el enunciado: «La puerta se dilató», para expresar un CRI en el que las puertas se dilatan en vez de abrirse o cerrarse (A. Roberts 2000: 19-20). No se nos explica su funcionamiento, sino que se nos muestra un hecho como se nos mostraría en una novela realista: «La puerta se abrió».

Por tanto, el primer momento en el que aparece el pacto de ficción es en el del juego ficcional entre autor y narrador. Ya en ese preciso momento desaparecen las marcas de ficcionalidad.

Es cierto que en lo prospectivo los elementos inventivos pueden ser considerados «marcas de ficcionalidad». Es decir, en cuanto sitúas la trama

en Alpha Centauri, el lector ya imagina que se trata de una ficción (y casi nunca piensa que se trate de un sueño autobiográfico), a menos que dicho lector sea un niño muy pequeño o sufra de algún tipo de extraña confusión mental como el de los tipos que aún persiguen platillos volantes.

Sin embargo, por chocante que resulte, lo prospectivo trabaja con sus elementos proyectivos del mismo modo con que se trabajan los elementos cotidianos en obras realistas. Los elementos que más demostrarían que nos encontramos ante una ficción y que con mayor fuerza deberían parecernos «marcas de ficcionalidad» –una nave espacial (Aldiss 1958), una catástrofe mundial (McCarthy 2006), tecnología para curar la ceguera (Zelazny 1966)– son defendidos precisamente desde su plausibilidad, desde su verosimilitud, desde su «realismo». Es precisamente a partir de esta tensión entre lo presumiblemente ficcional y lo plausible cuando se produce la catarsis cognitiva de la cual el género depende.

De este modo, el autor demuestra una tendencia hacia una forma de ficción desde sus planteamientos iniciales: la que conlleva un determinado tipo de nóvum. Cuando un autor escoge un nóvum es porque ya conoce –o al menos intuye– esta tensión entre ficción y realidad que tal nóvum conlleva. Quiero decir con esto que quizás Philip Roth, Katzuo Ishiguro o Miquel de Palol no acepten el término, pero no parece descabellado afirmar que son conscientes de que emplean en sus textos prospectivos una herramienta ficcional diferente que va a forzar una serie de desarrollos diferentes.

Esta tendencia hacia lo prospectivo –reflejada en el nóvum escogido– parte de algo que al autor le interesa, consciente o inconscientemente, dentro de su CRE.

Ahí se impone con fuerza la personalidad de dicho autor. Tal y como expresa Ricoeur, este poderoso «yo» del autor –sus obsesiones, sus inquietudes, sus lecturas, sus gustos, sus odios...– prefigura y configura una serie de procesos que van desde el desarrollo fabulador intelectual –la creación de una trama con unos personajes, de unos hechos sucesivos– hasta el propio acto de escribir, desarrollando cuatro de las fases del proceso retórico clásico (1983: 94), que veremos más adelante.

Es decir, toda una maraña de referencias, de ideas, de posibilidades se centra en algún tema, en alguna imagen, en alguna inquietud que se quiere transmitir y se transmite a través de un nóvum, del acto de habla prospectivo.

El desarrollo de dicho ejercicio produce un texto de literatura prospectiva, cuyas primeras características preexisten antes de que el autor piense nada: las características del género. Pues si se opta por un nóvum prospec-

tivo o de ciencia ficción se opta con ello por una relación entre ficción y realidad determinada.

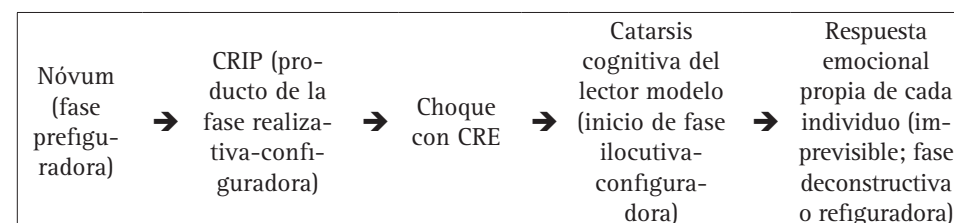
A partir de dicha elección, todos los rasgos genéricos están a disposición del autor para que los emplee como le plazca. Es lo que podríamos denominar: el horizonte de expectativas del género, y que forma parte del CRE¹¹⁸. El lector debe entrar en este juego de ficción y de horizonte de expectativas propias del género desde su participación activa.

Es decir, el lector debe sentirse verdaderamente dentro de ese CRIP, como si su existencia cotidiana se desarrollara en dicho CRIP, en sintonía con las propuestas que el narrador va sirviendo para él.

Se trata de asumirse a sí mismo como poblador de ese CRIP creado a partir de las propuestas retóricas textuales del autor, expresadas mediante el vehículo del narrador. El narrador mueve, engaña, ayuda, inspira... al lector mediante el pacto de ficción escogido: el prospectivo.

Se trata de un acto comunicativo entre un «yo» –el autor cuya intención inicial jamás conoceremos– y un «tú» lector que resulta también incognoscible para el crítico. Ni ese «yo» ni ese «tú» podemos analizarlos en concreto ni exhaustivamente porque no podemos entrar en sus mentes. Algunos psicólogos y psicoanalistas nos pueden aportar teorías, pero poco más.

Sí podemos aceptar que ese «tú» lector es susceptible de sufrir las consecuencias catárticas cognitivas del proceso que haya en el texto¹¹⁹. Recordemos:



118. Más adelante emplearé el término retórico clásico: «memoria», tomado en parte del uso que de él hacen Antonio García Berrio y Mercedes Replinger al hablar del pintor Ciria y que extrapolo a mi ámbito de estudio (1998: 223-224), para referirme a este horizonte de expectativas: «La memoria conservada y perdida de los materiales “encontrados” o “provocados”, que principalmente despliegan el mayor interés y la más intensa significación en las investigaciones y experimentaciones» [...] «Además la incontrolable facultad evocativa espontánea de las metáforas de apropiación, los programas de alegorización cultural de imágenes del pasado histórico de la pintura, sobre todo en las vivencias [...] del pintor, completan el caudal evocado por la memoria de Ciria en sus registros conscientes e inconscientes».

119. Para esto, emplearé el término «acto de leer», adaptando de una manera personal el término retórico: «actio».

Recordemos que el lector debe aceptar el pacto de ficción que implica asumir las reglas del CRIP. De otro modo, no sería posible la aceptación del texto ficcional ni el hecho de que el lector se «enganche», se involucre tanto en la lectura que se sienta «incapaz» de abandonarla.

El proceso es, por tanto, complicado. El autor transmite inquietudes que se reflejan en el texto de algún modo y el lector es susceptible de considerar los conflictos e inquietudes que el texto mantiene¹²⁰.

Para ello, debe dejar atrás muchos de los conceptos del CRE para considerar que los sucesos y la existencia de los seres ficticios son verdaderos dentro de sus propios CRIs (Pavel 1995, 73 y ss.). En este momento, el mismo esfuerzo puede significar empezar a creer en los dragones que creerse –y es un gran esfuerzo– que Hamlet puede tardar tanto en decidir si mata a su padrastro. Al fin y al cabo, existen pactos de ficción «realistas» muchísimo más difíciles de creer que la más imaginativa novela proyectiva. En definitiva, lo que un lector cree o deja de creer no depende del texto, sino de su horizonte de expectativas.

Así enlazamos con las teorías expresadas en el epígrafe dedicado a los actos de habla, por las cuales los enunciados deben ser verdaderos respecto a sí mismos antes que respecto al mundo empírico, pues así es su realidad lingüística.

Al fin y al cabo, en ese momento la comprensión del signo lingüístico no depende de una relación signo-mundo, por la cual el signo «Excalibur» refiriera a una «Espada de metal en un Museo de Toledo».

Por el contrario, está determinada por una relación interna, desarrollada dentro del mismo signo (significante-concepto): el signo «Excalibur» refiere a la «Vinculación entre el rey y el pueblo a través de una transcendencia superior». Como ya sabemos, la palabra no denota una entidad real, sino un concepto en particular. Es decir, la palabra «pipa» no denota estrictamente un determinado objeto, sino el concepto que formamos en nuestra mente y que relacionamos con dicho objeto. No obstante, a partir de esa denotación desarrollamos una serie de connotaciones –tanto sociales como personales– que vinculamos a dicho concepto.

120. Esto no tiene por qué entrar en conflicto con las críticas de Susan Sontag (1964) respecto a que no pueden imponerse interpretaciones a las obras, pues no hablo de interpretación, sino de referencias insólitas que existen de por sí en el texto, desde lo denotativo, y que cada lector interpreta como considera. Por extensión, tampoco defiende que deba aspirarse a encontrar ninguna *intentio auctoris* a partir de lo que defiende.

Por consiguiente, una vez más, no resulta coherente valorar, por ejemplo, si la calidad de una novela prospectiva se resiente de la validez de los adelantos científicos. Los núvum de una novela prospectiva –las innovaciones científicas, en sentido laxo– sólo pueden quedar obsoletos desde una perspectiva ajena al CRI de la obra, pues lo que nos importan son las connotaciones derivadas de dichos conceptos. Sólo cabría la excepción si el autor ha basado todo el interés de la misma en lo sorprendente de estos núvum respecto a su verdadera existencia en el mundo empírico –como intentar profetizar en 1950 que en 1980 los edificios se construirían en el vacío que existe entre los planetas–, es decir, respecto al CRE, en lugar de hacerlo a partir de sus factores estético-catárticos: sus personajes, sus puntos de giro, su devenir lingüístico, el desarrollo de sus símbolos...

Por ejemplo, como hemos visto, la novela científica: *Las fuentes del paraíso* (Clarke 1979) –con un núvum basado ante todo en lo asombroso de los desafíos técnicos de un ascensor espacial– desaparecerá cuando dicho ascensor sea construido.

Y será construido (<http://www.spaceelevator.com>). En ese momento, quizás la novela no pase de la mera anécdota. Las sub-tramas referentes a los problemas socio-político-culturales apenas sostienen un mínimo interés en este desafortunado relato de Clarke, por lo que no podrán evitar el irremediable envejecimiento de la novela.

Por el contrario, *Crónicas marcianas* (Bradbury 1950) continúa tan fresca como el primer día, a pesar de que ya sabemos desde hace décadas de la falsedad del núvum: que existen marcianos en Marte.

La lírica de la obra, la expresión de las relaciones con el Otro que contienen, sus reflexiones sobre la soledad basadas en una atmósfera exótica... mantienen la novela con el mismo sentido de la maravilla que el día de su publicación. Esto se debe, por supuesto a lo comentado: la construcción de un CRI con sus propias reglas literarias internas no basadas en una relación directa signo-mundo.

Ahora bien, me manifiesto parcialmente en contra de que no exista en absoluto ninguna relación directa signo-mundo, entre CRI y CRE. Considero, al contrario que Pavel y Dolezel –aunque apuntan a ello de algún modo–, que las relaciones CRI-CRE son más abstractas, más basadas en el universo de las relaciones y del subconsciente humano que en la grosera exactitud de las referencias materiales, pues de lo contrario no habría pacto de ficción. Considero que toda obra artística es mimética, imita la realidad, sólo que no desde lo que vemos, sino desde la realidad de lo que

sentimos, de lo que pensamos, de lo que nos asusta, de lo que nos enamora. En realidad, es ese CRE el que nos despierta el interés por lo que leemos, a través de una relación signo-mundo, donde «mundo» pueden no ser las calles de Madrid: sino el alma humana.

Podemos analizar en este sentido, dentro de lo prospectivo, un caso extremo ya comentado: *Crash* (Ballard 1973). Cuando se lee *Crash*, la primera sensación es de un *shock* difícilmente explicable. El mundo narrado es el nuestro: un Londres actual, cuyas calles reconocemos sin problemas. La sociedad explicada es la nuestra, con los horarios, estamentos y tradiciones que conocemos.

Pero, en el fondo; no, no es así. Ya sabemos que no es el nuestro, que se trata de un mundo ficcional, un «simple» CRI.

Sin embargo, la distancia entre las reglas de esa sociedad –las calles, los coches, las costumbres de las personas, sus trabajos...– y las de la nuestra no parecen significativas: cualquiera podría calificarla de «novela realista» si para etiquetar la obra nos fijáramos sólo en los detalles que en otras novelas concebiríamos como «futuristas»: «*Crash* is our world, nothing is really «invented» therein, everything is hyper-functional: traffic and accidents, technology and death, sex and the camera eye» (Baudrillard 1981).

Nada nos indica en principio que nos encontramos ante una novela prospectiva. No obstante, el nóvum consiste en que dentro de esa sociedad, algunos personajes descubren la sensualidad, la obsesión sexual inherente a los coches y, más allá aún, la obsesión sexual inherente a los accidentes de tráfico: esa «hiperrealidad» a la que se refiere Baudrillard respecto a ciertos relatos prospectivos.

El CRIP es brutal.

Se nos describe la excitación de los protagonistas envuelta en imágenes de destrucción y muerte. El lector acaba zambulléndose en esa orgía de semen y metal sin necesidad de llegar a excitarse ni sentir lo mismo que los personajes. Debo confesar que desconozco si existe una patología sexual relacionada con los accidentes de tráfico, pero si existiera no tendría que ver con lo descrito en *Crash*. *Crash* habla de una epifanía sólo descubrible tras el accidente y que resulta inevitable para aquél que sufre un accidente de tráfico. Sea quien sea. Se trata de un nóvum sociológico, de naturaleza y desarrollo prospectivos. Se supone que es el Londres real. Se supone que es el mismo año de escritura de la novela.

Se supone que el protagonista es el mismo autor: el escritor James Graham Ballard.

Pero no es verdad.

Es un personaje del CRIP.

Es una novela.

Es un texto ficcional; aún más, es un texto prospectivo, porque plantea una realidad alternativa coherente que no existe en el nuestro y que no es sobrenatural, como hemos visto en el epígrafe correspondiente: un accidente de tráfico excita sexualmente. Bien, muchos lectores de este libro pueden dudar al leer la novela –y de verdad que puede entrar la duda– de que realmente ocurra esto al sufrir un accidente de coche. Creo que resulta pertinente frivolar con el dato personal de que he sufrido dos importantes accidentes de coche y tras ninguno he notado excitación alguna. Jamás; puedo reconocer sin temor por equivocarme que en lo último en que pienso cuando los recuerdo es en sexo. Y no creo que el mío sea un caso muy extraño.

Pero la novela –que leí tras aquellos dos accidentes– mientras duraba el pacto de ficción me hacía creer que sí, que ocurre así en mi vida real. ¿Por qué?

Porque su parte prospectiva se encuentra en realidad en esa parte nuestra donde la excitación sexual se une con lo instintivo, con lo fuera de lo común, con lo inesperado, lo inexplorado y lo prohibido... Una parte que todos hemos sentido. Y ahí sí cumple con una relación concepto-mundo: en esa minúscula, en apariencia insignificante parte. Pero es la parte a la que nos agarramos; el resto, es cierto, es un CRIP que se valida por sí mismo.

Este es el mejor ejemplo de que, no teniendo que ver la literariedad –ni casi la ficcionalidad– con el lenguaje, y al no encontrarse tampoco las correspondientes marcas de ficcionalidad, debemos asumir por fin que la poeticidad de un texto literario no tiene que ver con factores estrictamente lingüísticos o referenciales inmediatos, sino con elementos que van más allá, a cuestiones más abstractas. A partir de aquí, cabe afirmar que lo prospectivo entra de lleno en consideraciones poéticas basadas en la abstracción y, como consecuencia, en la catarsis cognitiva: en ese choque entre conocimientos que no esperábamos ver chocar.

Por ello, con las teorías de Derrida en el horizonte se concluiría que la obnubilación con lo inmediato y con la tradición impide que los componentes de ficcionalidad sean encontrados. Porque al pretender conquistarlos a través del monopolio de la «estructura» es a esta a quien se atiende (en realidad a un «centro» estructural cambiante según los paradigmas culturales) y, al final, de lo que se habla (Derrida 1966: 384-385).

Todo ello hace que resulte fundamental la clarificación del funcionamiento de la ficción como acto de habla en lo que respecta al género de lo prospectivo. Todo ello implica que una obra prospectiva es un acto de habla basado en una particular manera de ficcionar.

Estimo fundamental, por ello, considerar el acto de habla prospectivo como una valiosa herramienta ficcional.

Al fin y al cabo, el acto de habla prospectivo es valioso como modelo cognitivo: para entender el mundo fáctico –nuestro mundo, nuestra realidad– sin la exigencia de tenerlo presente de una manera superficial y anecdótica:

Science fiction is, of course, about human concerns. It is written and read by human beings. But the culture from which it comes—the experiences, attitudes, knowledge, and learning which one must bring to it—these are not at all what we are used to as proper to literature (Russ 1975).

De este modo, se potencia de otro modo la plasticidad, las múltiples posibilidades del ser humano, y se evitan ciertos elementos que podrían distraer.

Es lo que ocurre con *Crash* y, en realidad, supone la base de lo prospectivo como género: separar un elemento de nuestra realidad humana jugando con la libertad que el sentido de la maravilla permite, pero con un férreo control racional, con un pacto de ficción basado en la exclusión de lo sobrenatural.

En este sentido, Ballard nos introduce, a través de *Crash*, en la relación CRE-CRIP de la extrañeza ante las pasiones sexuales y sus tabúes y su peculiar funcionamiento, así como en el CRE de nuestras relaciones enormemente dependientes de las máquinas. De este modo, no cae en casuísticas intrascendentes que podrían despistar al lector del mensaje que pretende transmitir. Si esto se nos explicara en nuestro mundo, como la fantasía de un único personaje, el lector no lo apreciaría más que como una patología mental particular. Plantearlo desde lo prospectivo implica entenderlo como principio humano universal.

De este modo, podemos observar que la manera de meternos en una ficción prospectiva no es del todo idéntica a la manera en que nos metemos en una ficción «fantástica», en una «realista» o en una «maravillosa».

La ficción prospectiva toma como base ese principio particular, exclusivo de lo prospectivo, de relación CRIP-CRE para construir el acto de habla que necesita.

Al fin y al cabo, el texto prospectivo siempre precisa que el mundo creado mantenga una cierta tensión con la realidad¹²¹, pero que esté autorregulado por sus propias normas proyectivas. Es curioso que el texto prospectivo deba dejar siempre una atadura con la realidad, al revés que lo maravilloso o lo fantástico, que pueden dejar hecha trizas la idea de «Realidad». En lo prospectivo, debe existir siempre algo que nos recuerde a nuestro mundo y no ser puesto en duda, al contrario de lo que ocurre en lo fantástico. Y el lector debe tenerlo bien claro, bien asumido, bien pactado. Ese algo son las leyes de la física según reconocen los conocimientos de la época en cuestión.

Por consiguiente, en el texto prospectivo, hace falta encontrar siempre ese principio «realista» al tiempo que se considera el resto como sistema proyectivo, imaginativo, difícil de creer... Ese principio siempre está en el nóvum. No puede disociarse de él ni entrar en contradicción con él o nos encontraríamos ya en otro género.

Por ello, la manera en que el lector se acerca al texto prospectivo según las épocas y según sus horizontes de expectativas afecta a todos los textos prospectivos. Este horizonte de expectativas propio del género y de este modo configurado es en realidad la manifestación de una intención autorial particular mediante la elección, producción y presencia de diversos códigos discursivo-culturales –proyectados en la obra prospectiva– para expresar sus inquietudes, su «yo», aunque jamás nos llegue en su pureza ni su dilucidación nos interese en el análisis estético de la obra concreta. Todo ello debe estar presente en un acercamiento crítico a una obra prospectiva, pues «El asunto primordial de la ficción ha sido, es y será siempre la emoción humana, las creencias y los valores de los seres humanos» (Gardner 1983: 35).

121. Como explica Lotman (1981: 106), todo texto artístico se basa en esta tensión en la relación entre ficción (el texto disfruta de existencia autónoma) y realidad (el texto es una construcción con significado). Lo que caracteriza a la ficción prospectiva es el extremo hasta donde tensa dicha relación.

3.5.2. Sobre las teorías de los mundos posibles y lo prospectivo

Mientras percibimos la descripción del poeta como metáforas, no es total la suspensión de nuestra incredulidad, y no compartimos plenamente la visión del poeta (Levin 1976: 82).

Leibniz fue el primero en hablar de «mundos posibles» (Dolezel 1997: 29-47), que nos ha llevado a la metáfora del texto como mundo. En literatura, equivale a entender un texto como un universo donde las reglas no coinciden exactamente con las de nuestra realidad. Por ejemplo, en el mundo posible: *Muerte en Venecia* (Mann 1911) no tienen entidad psicológica la mayor parte de los empleados del hotel donde se aloja el protagonista. No es que no la conozcamos; es que no la tienen porque Mann apenas nos habla de ella y sólo podemos aceptar que estos empleados poseen una compleja dimensión psicológica a partir de los escasos datos que el texto aporta sobre ellos. En ese mundo posible, los empleados apenas influyen en los hechos. Cualquier análisis que realicemos a partir de la psicología de los empleados será una sobreinterpretación, pues escapa de los elementos que existen en el mundo posible denominado: «Muerte en Venecia».

La propuesta de los mundos posibles fue sin duda una de las más interesantes de su tiempo y gozó durante años del prestigio de ser reconocida como tal. Sus continuadores, especialmente Breitinger, la matizaron cada vez más hasta que durante el siglo XIX –por las presiones del individualismo romántico y del preceptismo autoritario de las poéticas positivistas– cayó en desgracia:

Si la cuestión de la poética de los mundos posibles fue considerada en el periodo del positivismo, fue con un total desprecio (Dolezel 1990: 79).

Su aplicación a la teoría de la literatura ha sido por tanto muy controvertida, no sólo por la pertinencia de su uso –no todos creen que solucione el problema de la ficcionalidad ni, menos aún, el de la literariedad–, sino también por la manera en que debía ser contemplada: al fin y al cabo, tiende a lo metafísico, a plantearse qué es la realidad y hasta dónde llega, por lo que su utilidad como herramienta puede chocar con su falta de asideros empíricos. Es decir, no resulta muy operativo plantearse el triste

caballo de d'Artagnan en *Los tres mosqueteros* (Dumas 1844) por sus cualidades ontológico-metafísicas cada vez que aparece.

No obstante, a partir de esta propuesta de Leibniz, los estudios ontológicos sí han obtenido una interesante herramienta para analizar las fantasías del Yo, las relaciones entre seres y las construcciones enteléquicas.

Entre los más firmes defensores, en el siglo XX, de la aplicación de estas teorías de los mundos posibles a la literatura se encuentran: Dolezel, Pavel, Ryan, Segre, Albaladejo y Eco. Ya veremos alguna de estas propuestas, pero iré adelantando que la postura de Dolezel no sólo me parece la más coherente; también la considero la más útil al huir de la visión ontológica para centrarse exclusivamente en su funcionalidad, que es lo más pertinente en el terreno que nos ocupa. Al fin y al cabo, no trato de desarrollar un estudio filosófico, sino de clarificar el funcionamiento de la literatura –en este caso lo prospectivo– para facilitar y enriquecer a posteriori la tarea del crítico y la recepción por parte del lector (Dolezel 1988: 35) ¹²².

Así que podemos comenzar planteando las ventajas de esta línea.

De este modo, según Ronen, existirían las siguientes ventajas en asumir las teorías de los mundos posibles:

En primer lugar, desde la filosofía lógica, resuelve los problemas de la referencialidad, tan necesarios para estudiar la literatura prospectiva: no mantenemos una estrecha vinculación entre signo y referencia, pues el signo dispone de sus propias reglas.

Por otra parte dispondríamos al fin de un marco exploratorio del problema, algo que nos permite analizar el fenómeno literario por sí mismo.

Por último, nos aporta una dimensión lógica y semántica, en vez de verse como un fenómeno excepcional del discurso. Es decir, podemos no centrarnos sólo en el lenguaje con el que ha sido escrita la novela, sino también en la causalidad, los significados, la psicología de los personajes... Al fin y al cabo, la teoría de los mundos posibles es muy versátil a la hora de considerar numerosos aspectos (Bermúdez 2006: 248-249).

A estas tres ventajas, le añadiría una vinculada con lo descrito hasta ahora: permite la relación entre «acto de habla ilocutivo», «CRI» y «CRE», que quizás tendría que ver con la tercera ventaja enunciada por Ronen.

Una vez planteadas estas ventajas para la literatura en general, cabe preguntarse por qué es aprovechable para lo prospectivo.

122. También Iser apuntó en esta dirección: «El argumento ontológico debe ser sustituido por uno de carácter funcional. Ficción y realidad ya no pueden, por tanto, ser concebidas como una relación en el orden del ser, sino que lo deben ser como una relación de comunicación» (Iser 1976: 92).

Como ya hemos visto en las páginas anteriores, plantear la literatura como un marco de referencia que incluye un Campo Referencial Interno (CRI) con cierta relación creativa respecto de unos Campos Referenciales Externos (o CREs) facilita el análisis de la obra en sí misma.

Para ello tomamos todos los elementos externos (el Madrid real, la sociedad en la que vivimos en la realidad...) como factores convergentes y de contacto, no jerarquizadores, como «meras referencias». Es decir, nuestro mundo no ocupa el más alto nivel de la jerarquía cuando se analiza un texto literario, sino que converge con el de la obra y comparte aspectos. El Madrid real no sirve para valorar el Madrid literario, sino que nos permite conocerlo y nos aporta referencias para entender las reglas del CRI.

Es decir, como he descrito, desde la consideración del acto de habla literario no importa tanto la similitud del Madrid de Galdós (CRI) con el Madrid fáctico (CRE) como los puntos que Galdós toma del Madrid fáctico para su Madrid literario con el fin de transmitir su mensaje. De este modo, es más fácil entender que alguien disfrute de un género como lo prospectivo. En definitiva, si en apariencia lo prospectivo se encuentra alejado de la realidad, al final está profundamente arraigado en ella.

Para ello, plantear lo prospectivo sólo como un acto particular de habla parece adecuado, mas insuficiente. En lo prospectivo, como hemos visto respecto a la literatura en general, se teje una estructura muy compleja de personajes, hechos, símbolos, referencias, metarreferencias...: el CRIP.

Ir más allá del CRIP (que no es más que un término para referirnos a la autorreferencialidad del texto) implica plantear lo prospectivo como un tipo de mundo posible¹²³, al tiempo que facilita estudiar esta red en sí misma. Con este método, asumimos cada elemento del texto bajo tres perspectivas:

1. Por sí mismo.
2. En relación con otros elementos por separado.
3. En relación con el conjunto.

Por consiguiente, las relaciones con el CRE deben ser sólo referencias para entender estas tres perspectivas y, más allá, la obra completa. Será después cuando desarrollaremos las subsiguientes connotaciones¹²⁴.

123. A la larga un CRI no es más que el producto de la intención de un acto de habla particular.

124. Me parece pertinente remitir de nuevo a la explicación sobre la connotación de Umberto Eco, pues da fe de los diferentes niveles en que se mueven los actos de habla y las redes autonormativas

Como última fase del proceso, las interrelaciones entre las tres perspectivas –mediante su relación con los CREs– producen un efecto catártico cognitivo en el lector que constituirá la meta última del fenómeno literario.

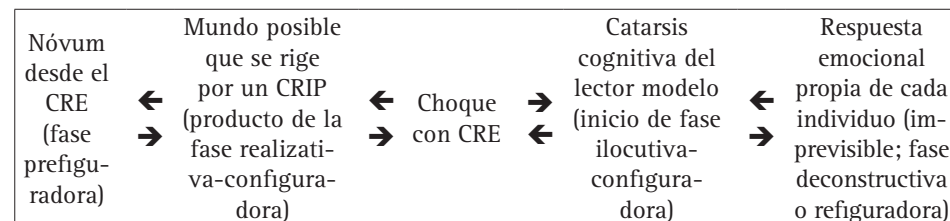
Lo prospectivo depende en gran medida de dicho proceso, dándose además una especial relación entre los CREs, el CRIP y el propio lector, como ya hemos visto al estudiar la relación del horizonte de expectativas y el pacto de ficción con la catarsis¹²⁵.

Queda la pregunta: ¿es lógico afirmar que «CRIP» y «mundo posible prospectivo» son dos términos diferentes para el mismo concepto?

En puridad, no. El mundo posible es la obra en sí, conceptualmente. El CRI lo constituyen todos los elementos de la obra –un sistema interno de referencias– que nos permiten entender el mundo posible. Por ejemplo, para entender el mundo posible: *Crónicas marcianas*, necesito que desde el CRIP se me explique cómo viven los humanos en Marte, cómo es el calor del cohete del primer relato, cómo suena el teléfono en un poblado vacío... Por ello, dejaré el término «CRIP» para cuestiones de reglas internas para entender el mundo posible, en cuanto a relaciones de autorreferencialidad,

El mundo posible se extendería a partir del CRIP a través de las reglas de estructuración, la psicología, la simbología... Es decir, todas las cuestiones que tienen que ver con el fenómeno estético-literario, aunque sean siempre desde el CRIP y aunque para entenderlas necesitemos también el CRE.

Jamás el mundo posible podrá ser analizado por su necesidad de cumplir con los mismo elementos del CRE: psicología, política, sociología... Esta diferenciación, considero, añade al estudio de lo prospectivo una perspectiva ontológica (poco importante en sí misma) que puede a la larga resultar una valiosa perspectiva pragmática desde lo cultural (lo verdaderamente importante).



de los mundos posibles (Eco 1975: 93-96).

125. Ver epígrafe 3.4.5.

El proceso es mostrado de manera lineal por razones bidimensionales de lectura del cuadro precedente. Es decir, no es rígido, sino que para el entendimiento de los signos del mundo posible es necesario acudir al CRE (de ahí su nombre). Esto no significa que el CRE sea parte del CRIP ni del mundo posible, sino que funciona igual que empleamos un manual de instrucciones para aprender a montar una lavadora. Después, el mundo posible funciona por sí mismo, del mismo modo en que no metemos el manual de instrucciones en el depósito del detergente.

La tensión que busca dicho proceso entre mundo posible y realidad se debe a la evidente diferencia entre la realidad en sí misma y la realidad construida intelectualmente en la mente de cada individuo según su lectura e interpretación de la misma. Desde este punto de vista, se ha observado en las últimas décadas nuestra idea de la realidad como una construcción subjetiva o al menos se han puesto en tela de juicio los sistemas y estructuras que empleamos para conocerla (Foucault 1966: 53-82; Vázquez Medel 1997; Roas 2009):

La estructuralidad de la estructura ha tenido que empezar a ser pensada, es decir, repetida, y por eso decía yo que esta irrupción era repetición en todos los sentidos de la palabra. Desde ese momento ha tenido que pensarse la ley que regía de alguna manera el deseo del centro en la constitución de la estructura, y el proceso de la significación que disponía sus desplazamientos y sus sustituciones bajo esta ley de la presencia central; pero de una presencia central que no ha sido nunca ella misma, que ya desde siempre ha estado deportada fuera de sí en su sustituto. El sustituto no sustituye a nada que de alguna manera le haya pre-existido (Derrida 1966: 385).

A la manera que tenemos de contemplar estas dos «realidades» —y no al hecho de que el ser humano pueda crear rayos láser o viajar en naves espaciales a velocidades más altas que la de la luz—, a la vinculación entre lo que es y el significado que le damos a nuestra percepción de lo que es —insisto— es a la que hace referencia lo literario y, ante todo, lo prospectivo, así como constituye el único punto que debería establecerse como principio inicial de análisis de una obra de dicho género:

Las oposiciones entre el mundo mimético-real y los mundos del deseo, del ensueño, de la esperanza, del temor, etc., establecen una tensión en la que el lector reconoce constantes de su experiencia del mundo, en la medida en que lo son también del funcionamiento vital general. [...] La fascinación del relato ficcional se constituye por tanto según la mediación de una serie de operaciones fantásticas de mimesis exterior que forman la superficie lúdica de la poiesis, y bajo la garantía esencial de un sistema interior de convergencias imaginarias, las cuales traducen los símbolos convencionales de la fábula a estructuras fundamentales de la representación fantástica del universo (García Berrio 1994: 450-451).

Para entender la relación entre este juego ficcional y lo prospectivo, vuelvo a las teorías de los mundos posibles. Tomemos el ejemplo de Kripke, quien para explicar las maneras en que la realidad podría haberse desarrollado propone que imaginemos el lanzamiento de dos dados. Dicho lanzamiento podría tener como consecuencia treinta y seis posibles resultados al sumar los puntos de las caras, pero sólo uno es el resultado real. El resto sería el equivalente a los mundos posibles. Podemos plantearnos los otros treinta y cinco casos; podemos plantearnos incluso que los dados sean diferentes y, más allá aún, que no exista un dado e incluso que no exista ninguno de los dados (citado por Bermúdez 2006: 248). Aunque Kripke habla de cuestiones más filosóficas, lo que nos importa aquí es la plausibilidad del texto literario como mundo posible, como la manifestación explícita de uno entre todos esos resultados que podrían haberse obtenido. Muchos teóricos de la ficción plantean que este mundo posible —manifestado como obra literaria— es tan real como el fáctico, sólo que su existencia es la del texto (Dolezel 1997: 48).

El mundo posible prospectivo, desde esta perspectiva, existe, posee sus reglas, posee una coherencia en sí mismo. No podemos anularlo diciendo que no es real, que es una tirada de dados que jamás se ha dado, puesto que existe, nos emociona, influye en nosotros. De este modo, el primer elemento confrontador no es nuestro mundo, sino el propio mundo de referencia que el propio CRI va produciendo a medida que se desarrolla. En cristiano, el mundo creado por el texto literario es el primer referente a considerar en el análisis.

El mundo posible prospectivo, como todo mundo posible literario, es un modelo real del mundo, cuya representación no es la del mundo fáctico en su totalidad, sino la de algunos de sus elementos: los emotivos, sentimentales, ideológicos...

Desde esta perspectiva no anulamos las relaciones entre el CRI y el CRE, sino que establecemos prioridades en el estudio. Es decir, continuaría existiendo un universo primario, el fáctico, y uno secundario con base en el primario. Sin embargo, se darían estructuras duales particulares puesto que «el universo primario no guarda un isomorfismo con el secundario, ya que este último incluye entidades y estados de cosas que no tienen correspondencia con el primero» (Pavel 1995: 75).

Este sería el modelo ontológico de la religión y de la literatura. A partir de esta idea, se acepta, por supuesto, que el mundo ficcional se construye con el mundo real. Del mismo modo, nuestra comprensión del mundo real se ve influida por los mundos ficcionales contruidos. De nuevo, el peligro se esconde en olvidar que el mundo posible es un modelo, no nuestra realidad. O nos volveremos tan locos como don Quijote.

Sin llegar a esos extremos, sí debe aceptarse que –mediante el pacto de ficción y la consiguiente suspensión de la incredulidad– el lector sólo puede sentir ese mundo si lo toma como verdadero. ¡Esto no implica una visión inmanentista, que se engañe creyendo que todo lo que puedo saber del mundo ficcional está sólo en las páginas de su texto! Es decir, lo prospectivo habla de la realidad. Debemos estudiarlo desde sus propias reglas, pero recordando que depende de un universo primario y que es a dicho universo al que se dirige.

Es solo un mundo posible: un modelo con estructuras propias que podemos rastrear en elementos concretos de la realidad de una manera tan sólida como lo hace la literatura realista. Para ello, tal y como hace Dolezel, podremos diferenciar entre textos R (los que representan el mundo y proponen información sobre él: libros de historia, biografías, noticias de periódico...) y textos C (los que construyen mundos) (Dolezel 1997: 48-49)¹²⁶. De este modo, diferencian entre verdad empírica y verdad ficcional. Para verificar la verdad ficcional hay que servirse sólo de los datos incluidos en CRIs.

126. No niego que, desde cierta lingüística del texto, no exista diferencia entre unos y otros, pues todo texto construye un mundo. No obstante, la relación con la realidad observada por las teorías de la ficción, así como las diferentes maneras en que el lector se acerca a ambos tipos de textos, evidencia que sí existe una diferencia.

Planteemos entonces una obra prospectiva como un mundo posible.

Por lo general, al contrario que en nuestro mundo fáctico¹²⁷, en un mundo posible prospectivo existe un principio regulador (la forma interior) que da sentido estético al texto y en torno al cual crecen estructuras semánticas (Eco 1975: 63-70).

Existirá una ética, por ejemplo, de ese mundo y sólo de ese mundo; no del mundo real, no del CRE. Dicha ética estará formada por la ética de los personajes unida a la ética de la sociedad, unidas ambas a:

1. La ética expresada explícitamente por el narrador.
2. La ética –no buscada– implícita en el discurso de ese mismo narrador.

La ética resultante es la «idea de ética» de ese mundo posible. ¿Tiene que ver con la del nuestro? Tendrá que ver. Lo interesante será la parte que no tenga que ver, la parte que nos produzca extrañamiento, que nos cree emociones y conclusiones intelectuales: la que produzca una catarsis cognitiva.

Esto ocurre, como ya he explicado, en toda la literatura. Sin embargo, planteemos ahora un mundo posible como el descrito en *A vuestros cuerpos dispersos* (Farmer 1971), cuyo nóvum consiste en que todos los seres son inmortales y no pueden nacer más seres humanos.

Como nóvum, no está mal.

El sistema ético varía en este mundo y nos produce un extrañamiento y, sin dilación, relacionamos nuestra propia ética con la de esos seres. Y recapacitamos sobre la nuestra.

Esa ética, he afirmado, está constituida en cierto nivel, por la de los personajes. Pero estos personajes existen en ese mundo creado por Farmer y deben luchar por ser felices, alimentados por nuestras mismas ambiciones de poder y por nuestros mismos miedos de no ser aceptados. Las estructuras que se forman, los hechos relatados y las emociones despertadas construyen la ética propia de ese mundo¹²⁸.

Del mismo modo, la extraña ética de *Limbo* nos sorprende (B. Wolfe 1952). En esta novela tenemos como nóvum, por un lado, una civilización

127. A menos que se sea creyente.

128. Antes de continuar quiero insistir en que cuando hablo de «mundo posible» no me refiero al planeta donde viven estos personajes, sino a la realidad alternativa creada por todos los elementos literarios que constituyen *A vuestros cuerpos dispersos*. Es decir, el mundo posible no es el mundo descrito en *A vuestros cuerpos dispersos*. El mundo posible es la novela completa llamada: *A vuestros cuerpos dispersos*, elementos paratextuales incluidos.

que opera a los individuos agresivos extirpando las partes del cerebro que tienen «estropeadas», que les empujan a sus comportamientos anti-sociales, para conseguir individuos sanos mentalmente y en paz consigo mismos.

Por otra parte, en un momento dado, el cirujano sale de esa sociedad y llega a otra donde la agresividad se coarta mediante la automutilación de brazos y piernas.

El individuo por sí mismo ha entrado en una manera de expiación enfermiza de la que no puede escapar, debido a su fortísimo condicionamiento social. El estado no les obliga a hacerlo; son los propios individuos los que han entrado en esta dinámica autodestructiva.

La ética entra ahora en confrontación con la psiquiatría, la psicología, la sociología y la antropología. Porque *Limbo* –el mundo posible creado por Wolfe– funciona así. No sirve de nada plantearse si eso no es nuestro mundo, si no podríamos nunca llegar a tener una sociedad tan patológicamente enferma. En ese mundo, esa sociedad es así.

Se trata de un mundo posible con las particulares reglas y estructuras de su CRIP.

El protagonista toma entonces una serie de decisiones. E interactúa. Su interacción es coherente con lo que se nos ha presentado sobre él y, además, conlleva una serie de reflexiones y emociones que nos provocan una catarsis cognitiva. El mundo posible puede entonces ser contemplado desde dichos efectos.

Es cierto que, para algún lector, las cuestiones éticas de *Limbo* podrían no ser interesantes, podrían quedar en la mera evasión y servirle sólo para pasar un rato agradable leyendo en la playa. Sinceramente, lo dudo. Sus estructuras crean tal serie de contaminaciones entre conceptos que las referencias abstractas de nuestra realidad que interaccionan con ellas proporcionan el interés poético de la novela y le aportan su valor como acto de habla, las disfrute el lector o no.

Toda esta serie de cuestiones crean un mundo posible que pretende transmitir, y transmite, una serie de significados.

El producto final, el mundo posible, encierra en sí mismo un significado indestructible: su propia existencia. Así, se reconoce un significado inevitable e intocable en ese mundo, el dado por los cuatro estratos de la ficción que el autor propone: sonidos, unidades semánticas, aspectos esquemáticos (sintaxis de los conceptos) y objetividades representadas.

A partir de aquí las interpretaciones son ilimitadas, pero siempre existe un primer significado rastreable provocado por el rasgo dominante

del género. Ese primer significado es el que funciona como horizonte de expectativas para un autor y para un lector informados cuando deciden acercarse al género.

Esta idea se encuentra también presente en las teorías de Lotman (1981: 94): si todo medio de comunicación está constituido por dispositivos específicos para dicha comunicación y si su finalidad es transmitir significados, el arte como manifestación comunicativa tiene que poseer tales dispositivos y, por lo tanto, está condenado a transmitir algún significado.

Esto crea un sistema de jerarquías, relaciones, estilos, deseos, equivalencias... Todo ello se debe a que el mundo es un modelo semiótico de la realidad o, como diría Schmidt, un «mapa de la realidad» (1984: 214). No es una copia de la realidad, sino un modelo que sirve para analizar la realidad, un modo de entender –mediante la catarsis y la posterior reflexión– una parte de la experiencia humana en su sutil complejidad (Zolkiewski 1994).

De este modo, si asumimos un mundo posible como un modelo basado en una serie de estratificaciones interrelacionadas de conceptos, deberíamos estudiar en lo prospectivo cómo se configuran de manera peculiar esas estratificaciones, qué tipos de modelos de la realidad puede proponer. O, mejor aún, cómo unos muy leves principios significantes propios de lo prospectivo dan lugar a unas estratificaciones concretas. Para ello, queda pendiente un estudio sobre la explicitación de dichas estratificaciones en forma de tipologías semióticas del género.

Como hemos visto, los modelos de lo prospectivo siempre estarán orientados –como elemento del acto de habla al que pertenece–, por la base de ese primer significado inherente que dicho mundo posible conlleva. Este significado –su rasgo dominante– sirve para acercarse a la realidad desde la distancia que permite un sentido de la maravilla controlado por cierta plausibilidad.

Como primera muestra de esta configuración, tomaré las propuestas de Dolezel respecto a los factores constituyentes de la realidad.

En primer lugar, un mundo ficcional se halla constituido por, entre otros elementos, las motivaciones de los personajes (seres ficcionales) que lo habitan. Un recurso común de lo prospectivo es, por ejemplo, mostrar extremos comportamientos y motivaciones de dichos personajes respecto a los seres humanos comunes. Esto ya conlleva una serie de relaciones con los demás elementos de la obra ficcional, promovidas por este significado inherente inicial del género.

La naturaleza de dichos personajes puede encontrarse bajo forma de tópicos, formas preestablecidas de nóvum: los robots, los mutantes, los superordenadores, los clones o los extraterrestres. Cada uno de ellos suele derivar a un cierto tipo de discurso, como en el caso del nóvum del «ensayo» ficcional de Lem dentro de su obra *Un valor imaginario* (1973b). En este texto, un superordenador de inteligencia muy superior a la de cualquier ser humano publica una reflexión sobre filosofía.

Este discurso se construye desde la interrelación entre dichos personajes y otros elementos como son, aún bajo la óptica de Dolezel, las acciones coherentes derivadas de las motivaciones de dichos personajes, interrelacionadas a su vez con los otros seres ficcionales de la misma obra.

Por ejemplo, un robot que quiere ser más humano discute sobre ética para ganar un juicio en el que se cuestionan sus derechos, como en *El hombre del bicentenario* (Asimov 1976: 510).

Estas premisas establecen relaciones de poder con otros elementos (espacio, tiempo, personajes, sucesos...) hasta crear un CRI propio.

En *La voz de los muertos*, por ejemplo, el nóvum consiste en que dos mellizos vuelven a encontrarse cuando para uno han pasado varias décadas y para el otro sólo semanas. E interactúan (Card 1986)¹²⁹.

Desde este punto de vista, lo prospectivo en sí mismo conlleva una visión propia del mundo. Muchos expertos en lo prospectivo pueden criticar esta «sentencia». Sin embargo, defiende que el principio conformador de lo prospectivo lleva de por sí una visión mucho más abstracta, menos anecdótica o casuística de las teorías sobre la existencia humana. Por su exclusivo principio, lo prospectivo invita en cada relato a considerar el mundo como una casualidad no dogmática, culturalmente, en la que debemos vivir. A partir de aquí, podrán existir escritores de literatura prospectiva religiosos, existencialistas, humanistas... Pero una parte de ese principio configurador, de esa visión del mundo, siempre se encontrará presente.

Es trabajo del lector hacer interrelacionar dichos principios con las estratificaciones de la estructura creada y con su propia experiencia personal, basada en vivencias, emociones y reflexiones, para dar el significado del proceso literario.

129. Algo muy interesante de estas teorías es que sería aplicable desde un principio cercano de Martínez Bonati (1978), quien busca llevar los estudios estilísticos al estudio de los mundos ficcionales, lo cual conlleva una búsqueda del principio conformador, de la visión que la obra ofrece del mundo.

Todo ello deberá estar motivado por el trabajo del autor y comunicado mediante canales semióticos, pues «Los mundos ficcionales sólo son posibles a través de canales semióticos» (Dolezel 1988: 82).

De este modo, si tomamos una teoría de mundos posibles será siempre para relacionarla con cuestiones constructivas del discurso literario, en este caso –nunca lo olvidemos–, narrativo. Para ello deberemos plantearnos qué posibilidades nos aporta la literatura, qué sintomatología ha mostrado.

En este sentido, una propuesta interesante –aunque demasiado básica y desde luego insuficiente para su aplicación a profundos procesos de análisis ficcional– ha sido la de Tomás Albaladejo (1991b) con su «ley de máximos semánticos», por los cuales existirían tres modelos de mundos, según la cantidad de fantasía que contengan.

No me parece en absoluto reveladora del funcionamiento de dichos géneros ni considero que aporte pistas sobre su poética ni su retórica, pero me servirá para explicar la actitud del lector hacia ciertos contratos de ficción.

La «ley de Máximos Semánticos» de Albaladejo propugna que existen tres modelos de mundo, según el grado de ficcionalidad que contengan y que un pequeño elemento puede provocar la consideración del texto como un modelo o como otro. En mi opinión es demasiado sencilla y deja fuera numerosos elementos importantísimos, como el papel de la recepción, las cuestiones de los efectos catárticos y los mecanismos retóricos, pero aceptemos el planteamiento como un punto de partida con el que trabajar.

De este modo, planteamos como frontera entre lo prospectivo y el resto de la ficción proyectiva, y siempre según la citada «ley de máximos semánticos», el respeto a ciertas leyes predefinidas: las cláusulas del contrato de ficción prospectivo. Estas leyes las admite el lector como pertenecientes al mundo real efectivo, al CRE. Para el lector modelo, la rotura de cualquiera de estas cláusulas haría entrar la obra en el siguiente tipo de modelo de mundo y dejaría por tanto de ser considerada como prospectiva.

Como afirma Albaladejo, la abundancia de elementos pertenecientes al «modelo de tipo de mundo I» o «realista» potencia el carácter verosímil de la obra para el lector, su carácter realista, pero siempre en función de la ficción que la condiciona y le otorga su sentido. El «realismo» sería su «fuerza autenticadora» (Dolezel 1997: 210-211).

Realmente nos encontramos ante un proceso retórico de manipulación de las normas semánticas de referencialidad del mundo para establecer el tipo de mensaje requerido por el autor¹³⁰.

Por lo general el lector se apoya en cierta predisposición respecto al modelo de mundo que está dispuesto a aceptar y, por ello, a menudo numerosos lectores reniegan de los aspectos más altos de la «ley de máximos semánticos»: las ficciones proyectivas. De este modo, existen lectores que no llegan a sentir interés por la ficción en ninguna de sus facetas y lectores que se quedan en la literatura realista: modelos tipos I y II, respectivamente, sin poder alcanzar por tanto la poeticidad aportada por el juego entre referencia y signo. Del mismo modo, puede llegar a aceptarse lo prospectivo, pero no necesariamente otros tipos de ficción proyectiva por encontrarse más allá del horizonte de expectativas del lector en cuestión respecto a la relación con el mundo real efectivo¹³¹.

Eso no significa que todo lector debiera aceptar de base siempre y para cualquier texto los «modelos de mundo tipo III», pues un lector puede considerar que un texto entra en un modelo, mientras que otro lector puede opinar que esa frontera no ha sido cruzada. De aquí que a menudo las fronteras entre el género de lo prospectivo y el resto de la ficción proyectiva sea ambiguo: aquí juega, como hemos visto, la discusión sobre qué es el CRE (diferentes opiniones acerca de qué es la realidad) y puede haber tantas como posturas ontológicas existan sobre el tema. Este problema ya lo anuncié en páginas anteriores.

Podemos tomar, por ejemplo, los nóvum de algunas de las obras más singulares de Philip K. Dick. Por ejemplo, en *Ubik* (1969), unos personajes que han muerto sufren en animación suspendida todo tipo de sueños imposibles y, al final de la narración, incluso puede que toda la realidad sea la trastocada. Para este mundo posible, caben todo tipo de discusiones sobre la clasificación. Sin embargo, no olvidemos que mi análisis no está destinado a imponer unas normas, sino a que estas propicien ulteriores análisis y faciliten el acercamiento a las obras¹³².

130. Aquí contemplamos de nuevo todo lo explicado acerca de «acto de habla», así como las relaciones entre signo —o incluso «sentido» (Harshaw 1984: 132)— y referencia (Ricoeur 1988: 52) como principio constructor del texto narrativo. Mediante este juego de suspensiones de la referencia (Ricoeur 1988: 53), se alcanza la vinculación entre las dos entidades en juego: la imagen y el sentimiento poéticos, y las inquietudes de autor y lector (Ricoeur 1988: 17-57) en este tipo de acto de habla.

131. Esta falta de aceptación sería solo uno de los posibles motivos de rechazo, pero no descarto, evidentemente, muchos otros.

132. Imponer unas normas genéricas implicaría afirmar que un CRI es más valioso que otro, cuan-

Ejemplos como *Ubik* pueden ser desarrollados desde ambos puntos de vista, obteniéndose sin duda resultados igualmente satisfactorios e interesantes e incluso provocando una dialéctica entre ambos, quizá mucho más relacionada con las intenciones del propio autor¹³³. Obras escritas con el fin de cuestionar las normas deberán ser analizadas desde luego a partir de dicha perspectiva y por sí mismas no invalidan un sistema crítico. Por último, se trata de disfrutar y desarrollar cuanto las obras mantienen en potencia o incluso de hecho.

Las funciones centrales de la literatura en estos ejemplos permanecen estables, reemplazándose sólo el sistema referencial (Vinogradov 1922: 89-101). ¿Acaso no es fiel lo prospectivo al CRE del lector: acaso lo elude, lo tergiversa, lo manipula? No, lo que ocurre es que la referencialidad de lo prospectivo no es empírica, sino psicológica, antropológica o emocional (o todo a un tiempo) y aquí debemos encontrar la fuente de su poeticidad. En toda ficción, «siempre hay un significado manifiesto que bosqueja otro latente, que, a su vez, obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice» (Iser 1990: 50).

He aquí la clave de la referencialidad del género y de todos estos juegos entre CRE y CRI y mundos posibles y actos de habla. En este sentido, ningún texto es más referencial que otro en cuanto a su adscripción a un mundo posible o a otro, sino en cuanto a su facultad de entrar en nuestro propio mundo abstracto: intelectual y emocional (García Berrio 1994: 166-181; Ricoeur 1988: 54):

El artista no puede copiar un césped soleado, pero puede sugerirlo. Cómo lo haga exactamente en cada ejemplo particular es su secreto, pero la palabra de conjuro que posibilita esta magia la saben todos los artistas: es «relaciones» (Gombrich 1959: 33).

Así, podemos afirmar que el mundo posible rige su propia existencia y por eso se ha llegado a afirmar su trascendencia y su paridad respecto otros mundos (Goodman 1978, 40-42). Sin embargo, esto queda asumido por el escritor, quien aun bajo estas circunstancias dispone de un amplio margen de actuación, por un lado, y por otro ha aceptado

do en realidad los CRIs, como hemos visto, sólo sirven para sí mismos y para el propio mundo posible que se sustenta en cada uno de ellos.

133. Una vez más, con sumo cuidado al manejar supuestas *intenciones auctores*.

esta característica desde el momento intelectual de reflexión acerca de las inquietudes que pretende trasladar al texto literario. Sabe que el tipo de imposiciones que este mundo posible va a exigirle no sólo pueden no estorbarle de manera absoluta durante la escritura, sino que además pueden llegar a serle de utilidad para desarrollar planteamientos que en un primer momento no había intuido o pretendido desarrollar, pues «lo que un sistema categorial necesita no es tanto que se nos diga que es verdad, sino que se nos muestre más bien qué es lo que puede llegar a hacer» (Goodman 1978: 175).

En este sentido, la obra literaria se convierte en una manera de estudiar el mundo, como termina afirmando Gombrich a la hora de definir las obras pictóricas: «Todos los cuadros deberían mirarse como experimentos de ciencia natural» (Gombrich 1959: 43).

Por todo ello, asumimos que se tiende a cierto mundo posible (en nuestro caso, pues es el que realmente nos preocupa: lo prospectivo) por necesidades creativas, poéticas; es decir, por una cuestión de procedimiento retórico.

Por esto mismo, no podemos decir que lo prospectivo siga en puridad un proceso metafórico, ni mucho menos alegórico, pues no llega a plantearnos: $A=B$ (donde A es el mundo prospectivo y B nuestro mundo), sino que al descubrirnos que $A \neq B$, sacamos una conclusión catártica acerca de cómo un mundo diferente se desarrolla de modo muy diferente y cómo nuestro CRE entra en colisión con otros CRE que habrían sido posibles y qué puntos de choque existen entre ambos. Este es la razón por la cual Eco opina que lo prospectivo —él habla, por supuesto, de ciencia ficción— no es metafórico (Eco 1990: 180-218 y, sobre todo 277-323).

La diferencia con la literatura realista es clara. En la literatura realista el pacto de ficción pretende convencernos —pactando ficcionalmente, de acuerdo— de que en todo mundo posible $CRE=CRI$; todo el proceso retórico de construcción del mundo literario de la literatura realista se basará en mantener esta ilusión. Basa su pacto de ficción en esa ilusión: es un contrato de ficción sin cláusulas proyectivas. Ahí sí existe una metáfora implícita, mientras un lector asuma como posibles unos «Mundos verosímiles I y II», pero no un «Mundo verosímil III». Por esta razón, la fuerza autenticadora exigida por lo prospectivo es mucho mayor, porque los mundos representados en las diferentes novelas prospectivas no son

nuestros mundos ni pretenden serlo ni pretenden que el lector crea que lo son¹³⁴.

En ningún momento puede haber una suspensión de la incredulidad tal que nos creamos que si diéramos la vuelta a la esquina, al ir a nuestro trabajo cotidiano, podríamos encontrar el espaciopuerto de Mos Eisley, por donde se pasean una especie de gusano gigante llamado Jabba —el Hutt— y dos androides que guardan los planos de una estación espacial de enorme poder destructivo. Por lo general —y a menos que se necesiten los servicios de un especialista en enfermedades mentales—, es más plausible esperar la llegada de una mujer parecida a la Nora de *Casa de muñecas* (Ibsen 1879)¹³⁵. La relación entre el CRI de lo prospectivo y nuestro CRE no es esa, sino una relación mucho más profunda en cuanto a imaginación e intelecto: una mayor exigencia de abstracción.

Del mismo modo, el interés de *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969) se basa en que nosotros no cambiamos de sexo según las fases de la Luna y los personajes del libro, sí.

En cuanto a la metonimia, sobre la cual también he hecho mención, podríamos establecer ciertos tipos de relaciones en *La mano izquierda de la oscuridad*. Por ejemplo. De la alternancia sexual de la novela inferimos que nuestra manera de entender el sexo es errónea, pues está basada en prejuicios sexuales. Esta reflexión es un indicio de una aceptación de otro tipo de sexualidad, que implica vencer represiones y, con dicho vencimiento, se favorecería el desarrollo sexual de la sociedad:

Naturaleza real del sexo \Rightarrow Alternancia sexual.

Por tanto:

Prejuicios sexuales \Rightarrow Libertad sexual.

Por tanto:

Represión \Rightarrow Desarrollo sexual.

Mediante este tipo de planteamientos, se podría defender la existencia de un proceso metonímico entre el mundo creado posible y nuestras ideas, antes que un proceso de igualdad metafórica. Es decir, no existiría en lo prospectivo una relación de estricta semejanza metafórica por identidad,

134. De algún modo, podría incluso llegar a afirmarse que el lector que acepta la ficción proyectiva es más maduro «teóricoficcionalmente» hablando que un lector que no lo acepte porque no se le crea (no si la rechaza sólo porque no le gusta).

135. Si viviéramos en el siglo XIX; en nuestro siglo, ni eso.

pero sí de relaciones entre procesos metonímicos de causas y efectos. Aun desde este punto de vista, el problema es mucho más complejo:

The characteristic rhetorical posture of science fiction naturally implies a philosophical position. Realism presents itself as making a positive statement about the world: «This is the way it is». Fantasy, which depends upon our understanding that its worlds are impossible, makes a negative statement: «This is the way it is't» (Rose 1981: 21).

La relación aquí entre idea y desarrollo del mundo puede quedar completada con la definición de invención citada por Albaladejo y que gobierna el género de lo prospectivo: «La invención es el hallazgo de asuntos verdaderos o verosímiles que hagan probable la causa» (1991a: 71).

¿Dónde mejor que en lo prospectivo para aplicar esta idea? A partir de esta «probabilización de la causa narrativa» se producirá todo el pacto de ficción sobre el cual debo insistir una y otra vez.

3.5.3. Desde la recepción

Hemos partido ya de una base, implícita en todo el capítulo: desde la pragmática, no hay ficción mientras funciona el pacto de ficción. Es decir, lo que leemos —a efectos prácticos— es real. Sólo existe ficción antes de entrar o después de salir de él, por definición:

La obra poética sólo abre un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O, por decirlo de otro modo, en la obra poética, el discurso pone de manifiesto su capacidad referencial como referencia *secundaria* gracias a la suspensión de la referencia *primaria* (Ricoeur 1988: 52).

Es decir, si la cosa va bien y hemos aceptado en el pacto de ficción que Lord Jim está en una situación difícil en el poblado, con la sombra de la ejecución cerca, en nuestra mente no recordamos que no existen ni Jim ni los indígenas ni el narrador, sino que nos ponemos nerviosos y nos agobiamos como si fuera a morir un pariente lejano (Conrad 1895: 348-349).

Por eso, lo importante al considerar lo sublime, al considerar lo catártico de una ficción (que para mí es lo fundamental del fenómeno literario), lo que resulta de verdad importante es la manera en que entramos en ella y las consecuencias en nosotros a la salida de la misma cuando volvemos a interaccionar con el mundo fáctico. Mientras nos encontramos leyendo, el mundo posible creado se hace real en nuestra mente, vivimos en él, lo habitamos, como testigos o como protagonistas.

Es la llamada «inmersión ficcional» (Schaeffer 1999: 163-182). Dicha inmersión es la meta y producto del pacto de ficción y se configuraría a partir de tres sub-tipos. La «inmersión espacial» implicaría la sensación de estar —y ser testigo directo— en el mundo posible. El lector debe sentirse en esa nave espacial o en ese presente alternativo. No es empresa fácil. La segunda sería la «inmersión temporal»: la intrusión en el recorrido narrativo y el deseo de conocer lo siguiente. Una vez establecida en lo prospectivo la primera inmersión, esta segunda —en principio— presenta menos dificultades. Por último, en la misma línea que la anterior, encontraríamos la «inmersión emocional»: la aceptación o rechazo hacia personajes y sucesos (Bermúdez 2006: 301).

Todo el acto de habla literario de lo prospectivo basa su efectividad en estas inmersiones.

Sin embargo, de vez en cuando, algo nos hace reaccionar, nos impresiona y nos devuelve a nuestro mundo fáctico. Esta es una manera de catarsis cognitiva especialmente característica de lo prospectivo. Durante la lectura de una novela prospectiva, nuestra experiencia en el mundo posible va combinándose una y otra vez con nuestras propias vivencias personales y con nuestro mundo fáctico, creando el sentido de la maravilla y originando nuestras proyecciones críticas.

No obstante, la idea de que la recepción influye en el significado del texto debe ser trabajada con cuidado. Hay que recordar que es el autor quien promueve la presencia del fenómeno literario con su aportación (James Joyce, citado por Eco 1990: 121).

En este sentido, debemos recordar que en lo prospectivo es importantísimo no perderse en las teorías que anulan el papel del autor como principal artífice de la obra literaria¹³⁶, pues existe toda una construcción de un mundo posible complejo con unas finalidades muy determinadas. Esta construcción, como hemos visto, depende ya de una serie de premi-

136. No plantearse la *intentio auctoris* no tiene por qué implicar sustraerle protagonismo al autor.

sas aceptadas y de unas líneas de desarrollo que la diferencian de otros géneros y que imponen unas condiciones catárticas diferentes.

La misma defensa de la existencia de un género ya puede entrar en conflicto con ciertas teorías de la recepción. Por ejemplo, si seguimos insistiendo en que es el receptor quien crea el significado, no pueden existir géneros, a menos que asumamos que existen horizontes de expectativas sociales que imponen sus condiciones sobre textos de manera aleatoria. No obstante, considero demostrado que estas expectativas no siempre funcionan de manera aleatoria. La cuestión es que la adscripción de una etiqueta genérica a un texto en vez de a otro puede resultar discutible en ocasiones, pero evidente en otras.

Esta evidencia la produce el receptor, de acuerdo, pero coincide con unos textos particulares. Se nos puede decir, y es así, que las características formales sí pueden ser evidenciadas por el receptor. En este caso, no tendría sentido atacar a un texto desde estas teorías por su adscripción a un género, puesto que, se mire por donde se mire, existe consenso con ciertas obras.

Por consiguiente, un lector particular puede equivocarse al juzgar un género por no conocer las reglas ya establecidas social y culturalmente para dicho género; sí, sí, he escrito: «equivocarse». ¿Debe corregir su error? No, puesto que el error no implica incapacidad de disfrute, e incluso puede conducir a nuevas obras poéticas, tal y como expone Bloom (1973).

No obstante, el tipo de acercamiento del lector a la obra sí se decantará en mayor medida hacia el horizonte de expectativas más buscado por la tradición genérica o lo alejará del mismo. El alejamiento no interesa aquí, pues no se me ocurre manera alguna de controlarlo sin acudir a un experto matemático en teoría del caos, y aun así presiento que dicho experto acabaría dimitiendo.

Lo que interesa en este estudio para sacar conclusiones, favorecer el entendimiento de las obras, enriquecer nuestras lecturas, validar socialmente lo prospectivo, aumentar el número de lectores, abrir el acceso a la misma de académicos que desconocen las posibilidades del género y dar respuestas para que los escritores disfruten creando nuevas preguntas... Lo que interesa aquí es esa parte del horizonte de expectativas que forma una tradición, que condiciona al lector, que aporta unas herramientas retóricas y que ha creado una realidad social y cultural denominada socialmente: «literatura de ciencia ficción» y que todo lector diferencia con claridad de, por ejemplo, *El Jarama* (Sánchez Ferlosio 1955).

Esa diferencia comienza a dilucidarse a partir de los principios que ya he expuesto en cuanto a que tenemos un CRIP que comparte ciertos puntos con un CRE. Esta relación establece una manera particular de articular el pacto de ficción, una manera que sólo existe en este grado en lo prospectivo.

Es decir, toda obra literaria implica una tensión entre mundo fáctico y mundo literario, pero ninguna fuerza exige una tensión como el género que nos ocupa. Lo prospectivo se basa en la plausibilidad del CRIP que plantea respecto de nuestro mundo fáctico y del CRE en que se basa. En todo momento, el mundo prospectivo nos dice: esto no es así, es una locura, no se ha dado jamás en nuestro mundo, mira qué elementos más maravillosos..., pero podría ser así y, en consecuencia: ¿qué conclusiones sacas, amable lector, sobre la vacuidad de lo que creías firme? Toda la literatura funciona así, pero lo prospectivo, insisto, fuerza esta característica a partir de su particular naturaleza ficcional. Para poder entrar en dicho juego, insisto, el lector debe aceptar una particular manera de articular el pacto de ficción, por la cual anula cualquier posibilidad metafórica del género.

Ya hemos visto que Umberto Eco fue el primero en negarle a la ciencia ficción –y a lo prospectivo, por extensión– naturaleza metafórica, pues el género se basa precisamente en atarse a la idea de que: A no es B, el mundo mostrado no es tu mundo, ni lo será jamás. Lo prospectivo sólo afirma que podría haberlo sido y nos invita a reflexionar sobre ello.

Para poder aceptar este juego, al autor debe buscar en el lector su «cooperación», el compromiso frente al conflicto y la discrepancia. A esto hay que unir la compleja habilidad de distinción de manera abierta y consciente entre verdad y falsedad. Podemos hablar, por tanto del desarrollo de las competencias ficcionales» para aceptar los juegos de las ficciones (Schaeffer 1999: 217-219), resultando un principio imprescindible para el análisis de toda ficción proyectiva. Esta competencia ficcional nos lleva a considerar que la ficción muestra la manera en que el ser humano representa el mundo e interactúa con él por fines profundamente estético-ficcionales, los cuales son permitidos por plasticidad del Yo en la experimentación sin riesgos (Bermúdez 2006: 204).

3.5.4. Naturaleza del pacto de ficción en lo prospectivo: los «contratos de ficción»

Las representaciones vividas así están saturadas emocionalmente. Para ello, el condicionamiento-adiestramiento socio-cultural es muy importante para el grado de empatía del lector a la hora de aceptar dicho pacto y de vivir, por tanto, dichas sensaciones. No conseguir esa empatía puede implicar la incompetencia para entrar en el pacto de ficción de la ficción proyectiva en general y de lo prospectivo en particular.

Esta incompetencia podría ser estudiada desde la propuesta de Mignolo de la «semantización» (1981). Como hemos visto¹³⁷, la semantización es el conjunto de elementos que condicionan que el relato del narrador sea asumido como verdadero. Mignolo la hace responsable de la ilusión derivada del pacto de ficción. Así, la semantización sólo es concebible desde la rotunda no coincidencia de la fuente ficticia de la narración (narrador) y la no ficticia (antes). Mediante este proceso se consigue, por tanto, la convención de ficcionalidad. Esta semantización influye en:

1. El estrato temporal del acto de ficción.
2. El contexto situacional del acto de ficción.
3. La modalidad creada en el acto de ficción.

Los tres elementos son fundamentales para el estudio de lo prospectivo y parten del poder de ficcionalización que posee el autor.

Las referencias al CRE dentro de una novela prospectiva funcionan, como es obvio, a partir de CRIPs que permiten disciplinar la extrapolación manteniendo siempre una línea de conexión con nuestra realidad. Son actos de llamada a la vinculación permanente con la identidad, con el Yo del lector que se introduce en el mundo ficcional. En este sentido, la principal función del pacto de ficción sería intentar evitar que el mundo ficcional resulte ajeno. Es decir, se revela como necesaria la autonomía que exige la hipérbole, pero sin romper con el Yo:

En otras palabras, se establece un CRI que tiene una autonomía independiente de cualquier estudio histórico, y luego puede comprobarse que tiene una relación de Representación con el mundo externo (Harshaw 1984: 140).

El otro sustrato referencial del pacto de ficción, el semantizado, referido en este caso al CRE propio del yo del lector, lo comprenderían por ejemplo las abundantes descripciones de acciones cotidianas con las que comienzan muchas novelas prospectivas.

Es interesante, por ejemplo, cómo Christopher en *El mundo invertido* comienza con una impactante y poética ruptura del pacto de ficción, pero inmediatamente establece una marcada semantización que integre al lector en el mundo creado:

Había cumplido las seiscientos cincuenta millas de edad. Al otro lado de la puerta estaban reunidos los gremialistas para una ceremonia durante la cual me recibirían como aprendiz del gremio. Era un instante de excitación y de temor. Significaba concentrar en unos instantes lo que hasta entonces había sido mi vida.

Mi padre era gremialista y siempre había observado su vida desde una cierta distancia. Me parecía una existencia esclavizante, llena de determinación, ceremonias y responsabilidades. No me contaba nada de su vida ni de su trabajo, pero su uniforme, su conducta incierta y sus frecuentes ausencias de la ciudad dejaban translucir una preocupación por asuntos de suma importancia. [...]

El internado era un edificio pequeño, situado en el extremo sur de la ciudad. Estaba casi totalmente cerrado por pasillos, salas y habitaciones. No había acceso al resto de la ciudad excepto trasponiendo una puerta que generalmente estaba cerrada con llave, y la única oportunidad de hacer algo de ejercicio estaba en un pequeño gimnasio y en un diminuto espacio abierto, rodeado por los cuatro costados por las altas paredes de los edificios del internado (Priest 1974: 17).

Evidentemente, el lector no vive en un mundo de gremios, pero concibe sin dificultad el funcionamiento del paradigma cultural representado dentro de los parámetros de una sociedad de otro tiempo. La cotidianidad con la que Priest describe el internado, así como la familiaridad del protagonista hacia el mismo en relación con la primera oración de la novela, son excelentes muestras de la tensión propia del género y su desarrollo basado en una compleja semantización.

137. Ver nota 67.

Desde el principio de casi todas las novelas de ficción prospectiva –y, en realidad de cualquier novela– se nos intenta imponer este sustrato referencial para que el subconsciente del lector lo tenga presente durante el resto de la obra. En nuestro género, se trata de construir una imagen en el lector a partir de lugares comunes, familiares para él, pero variándolos desde lo prospectivo, retorizándolos desde lo prospectivo. Pero esto siempre a partir de una idea de referencialidad mucho más profunda que la que suele usarse: las normas por las cuales se organiza ese nuevo mundo creado, esa ficción, han de ser coherentes con el propio mundo para que los mecanismos retóricos puedan desprender las connotaciones de todo tipo –sociales, culturales, emotivas, intelectuales...– que busca despertar:

Es el grado de perfección en la organización de los mundos del texto literario, la configuración imaginaria de mundos y submundos que conecta a los receptores con la obra por responder a constantes esenciales del hombre, lo que determina el nivel de valor estético del texto ficcional-fantástico (García Berrio 1994: 445).

Ya terminando, observamos una vez más cómo, si se construye un mundo prospectivo, es porque se pretende un acto de habla. Y ese acto de habla lleva en sí mismo una serie de reglas, una coherencia propia (el CRIP) que, mediante la retórica que su propia creación implica, despierta tales o cuáles reacciones en el destinatario.

Por todo lo expuesto, como resumen, defiendiendo la validez de estudiar un texto prospectivo como mundo posible.

Este mundo posible queda configurado a partir de las relaciones particulares que establece entre texto y CRE, y –más allá aún– entre texto y receptor a partir de un pacto de ficción. El conjunto de todas estas características y de las relaciones entre ellas configura lo que he defendido como «mundo posible». Esto no significa defender que una obra prospectiva sólo establece relaciones a partir de su naturaleza genérica, sino que dicha naturaleza impregna de una serie de connotaciones a todo el texto a partir de su particular naturaleza ficcional¹³⁸:

Las macro-estructuras tienen dos funciones cognoscitivas principales: *reducen* e *integran* la información y al mismo

138. Es uno más de esos códigos que comenté al exponer la perspectiva semiótica.

tiempo *organizan* la información según ciertas macro-categorías que determinan la *función* de una subsecuencia (o su macro-estructura) respecto a la secuencia como un todo (Van Dijk 1977: 337).

Contemplar el género desde esta perspectiva aporta una nueva dimensión a su papel dentro del fenómeno literario, abriendo nuevas líneas de análisis y replanteando la manera de acercarnos a ciertos géneros narrativos. Esperemos, ante todo, que sirva de inspiración a futuras aproximaciones al género.

Para ello, contemplemos ya cómo el especificar que cada género es un mundo posible que establece unas relaciones propias con el CRE puede relacionarse con una manera diferente de construir el pacto de ficción.

Del mismo modo, podríamos afirmar que cada pacto de cada género se articula alrededor de sus rasgos dominantes. El acercamiento a la realidad (la semantización) de cada género proyectivo no funciona del mismo modo: unos aceptan la realidad desde lo científico, otros la niegan desde nuestras teorías del conocimiento y otros ponen en duda directamente nuestras teorías del conocimiento¹³⁹. Esto produce en el lector diferentes formas de asumir la verosimilitud de lo que lee, debe hacer diferentes tipos de concesiones: el pacto de ficción se sustenta en principios estéticos, casuísticos y cognitivos diferentes.

Así que, si aceptamos estas premisas, podemos afirmar que cada género impone unas «cláusulas» diferentes al establecimiento del pacto de ficción: en uno me creo la magia y, por consiguiente, un mundo maravilloso, pero no un adelanto tecnológico; en otro, acepto el adelanto tecnológico, pero no la magia.

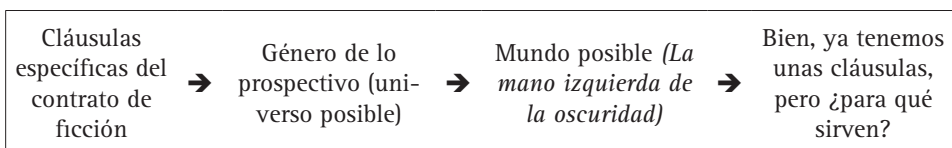
En realidad, no considero que exista dificultad en admitir que si bien todos ejercemos un pacto de ficción con la obra literaria y que lo desarrollamos del mismo modo, mediante la aceptación de que lo que leemos «hacemos como que es real», para llegar a ello establecemos unas cláusulas diferentes y, por consiguiente, que existen «contratos de ficción» diferentes para llegar a lo que será ese pacto de ficción común a todas las obras literarias.

139. Stanislaw Lem (1973d) realiza una interesante taxonomización sobre las –a su juicio– cuatro posibilidades de distanciamiento de la realidad.

Es decir, cada género de ficción proyectiva –cada universo de mundos posibles– responde a un «contrato de ficción» diferente respecto a la manera de manipular ficcionalmente la realidad no ficcional.

Lo prospectivo, como género literario que es y como universo de mundos posibles que representa, cumple todos los requisitos de género que hemos ido viendo, e incluso algunos de ellos a un nivel mucho mayor de lo que cabría esperar en una primera aproximación desde fuera. Además mantiene un contrato de ficción propio, específico, que permite comprender cómo tantos subgéneros han sido comprendidos por lectores y autores dentro de una misma etiqueta.

Por consiguiente, un contrato de ficción crea un género que puede ser analizable como un universo de mundos posibles, pues cada obra en particular constituye por sí misma un mundo posible que funciona con las cláusulas de ese universo.



¿Por qué utilizar esas cláusulas y no otras? ¿Qué ofrece este tipo de acto de habla en particular que no ofrecen otros?

Sin embargo, amable lector, esto ya es pragmática. Y la pragmática del fenómeno literario prospectivo ya pertenece al campo de la Retórica.

4. Retórica de lo prospectivo

4.1. La necesidad del estudio retórico del género

EL ESTUDIO, DESDE las teorías de los mundos posibles, de las interacciones entre la suspensión de la incredulidad y el pacto de ficción, de las razones para emplear un contrato de ficción y no otro, así como el estudio las interacciones desde las cuestiones de recepción, abren caminos que no tienen por qué centrarse solo en la naturaleza narrativo-ficcional de los mundos posibles. Además, para obtener una funcionalidad de la propuesta debe irse más allá:

Una transferencia mecánica del lenguaje de los mundos posibles a la teoría literaria sólo añadiría más metáforas a un metalenguaje ya sobrecargado de términos dudosos (Dolezel 1997: 34).

La semántica de los mundos posibles insiste en que es el autor quien construye el mundo y en que el papel del lector es reconstruirlo. El texto que los esfuerzos del escritor compusieron es un conjunto de instrucciones para el lector

de acuerdo con las cuales tiene lugar la reconstrucción del mundo. El lector, tras haber reconstruido el mundo ficcional como una imagen mental, puede reflexionar sobre él y convertirlo en parte de su experiencia, del mismo modo que se apropia del mundo real a través de la experiencia (Dolezel 1997: 44).

Ya hemos contemplado que si asumimos que mundos posibles diferentes implican diferentes medios para acercarse a la realidad, podremos asumir que los mundos posibles funcionan como actos de habla particulares, contruidos a partir de cuestiones no ontológicas ni metarreferenciales, sino semióticas:

A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos y por medio del procesamiento de la información. Debido a su mediación semiótica, la accesibilidad es un cambio bidireccional, multifacético e históricamente cambiante entre lo real y lo ficcional (Dolezel 1997: 43).

En este sentido, como también podemos deducir de lo enunciado, un mundo posible depende de unas reglas semióticas determinadas, basadas en combinaciones construidas mediante códigos particulares. Cierta tipo de combinaciones facilitarán mejor una expresión de inquietudes, la comunicación subsiguiente y una determinada búsqueda de una provocación catártica. Por consiguiente, podríamos relacionarlos con los principios de los géneros literarios:

Se trata de trazar áreas diacrónicas y sincrónicas en las que grupos humanos diversos, por acción de determinados artistas, han sintonizado sus gustos y sus ideales estéticos por encima o a pesar de las fronteras nacionales. No de sobrevalorar más allá de lo literario la fuerza de unos u otros (Lázaro Carreter 1979: 114).

Sin embargo, ahora la tomo desde un punto de vista práctico. De este modo, podemos afirmar que un mundo posible ficcional es escogido por principios retóricos y no como mero capricho —«me apetecía», «vi la historia así...»— por parte de tal autor o tal lector, aunque tal acto funcione de

manera inconsciente. Por consiguiente, su estudio aporta un principio de acercamiento a los géneros que —además de en las características formales— se centre en sus utilidades. Propongo así un estudio de ciertos géneros desde un punto de vista retórico, como formas de comunicación acerca de la realidad. La elección de ciertos tipos de mundos posibles que corresponderían a ciertas combinaciones semiológicas equivaldría a un tipo de horizonte de expectativas basado en una sistematización. Como ya he citado: «Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como «horizontes de expectativa» para los lectores, como «modelos de escritura» para los autores» (Todorov 1978: 53).

Veamos cómo funciona este planteamiento en lo prospectivo.

Ya he comentado que lo prospectivo en sí mismo contiene numerosos subgéneros cuyas ambientaciones, estructuras y mensajes varían como en ningún otro género narrativo. Resulta difícil para cualquier experto —por supuesto, mucho más para un profano— encontrar un elemento común a tantas novelas y subgéneros catalogables como «literatura prospectiva». No obstante, dicho elemento tiene bastante que ver con su «contrato de ficción», así como en sus planteamientos y desarrollos retóricos.

Ya hemos ido deduciendo cómo el elemento unificador de formas narrativas tan variadas reside en la dura crítica contra los presupuestos sociales y contra lo que asumimos como imperativos naturales, que en realidad no son tales. Por consiguiente, la novela prospectiva ataca un conformismo antropológico-cultural y lo hace a través de entelequias (mundos ficcionales) que no constituyen la verdadera realidad, como toda la literatura. Sin embargo, en este género, las inquietudes de sus autores no son las costumbres percederas, casuísticas de un determinado contexto social, sino la reflexión en torno a principios recurrentes y en cuanto a la intrascendencia del ser humano. En este sentido, las obras con argumentos basados en dialécticas filosóficas, sociales y culturales forman el núcleo más importante del género. No importa tanto tal o cuál momento de la historia, tal o cuál costumbre social, como las conclusiones acerca del funcionamiento humano que se derivan de ellos. Por curioso que parezca, la profundidad y versatilidad del género ha chocado con su contradictoria imagen de superficialidad.

4.2. El mundo posible y la función de su «forma interior»: retórica de los géneros literarios

ES IMPORTANTE QUE recordemos de nuevo, ante todo, que un mundo posible desde el punto de vista teórico no es una sociedad ni un planeta ni la creación de una cultura alternativa. Cuando nos referimos a «mundo posible», nombramos un objeto estético construido con las páginas del libro, con las palabras, con la psicología de los personajes, como la cantidad subordinadas sustantivas empleadas... Es una realidad abstracta formada por un conjunto de elementos temáticos y formales. Todos estos elementos temáticos y formales responden a un patrón, a un código, a un «esqueleto» abstracto que se va haciendo conforme se crea la obra, que el lector reconstruye con no pocas complicaciones y al que acude el autor durante todo el proceso creativo. Muchas de las expresiones tan escuchadas a veces por los escritores en la pugna creativa responden a la búsqueda de ese «esqueleto» abstracto interno: «Todavía no he cogido el tono», «Esto no funciona», «Se me ha ido de las manos»... Ideas como la justicia poética, la coherencia de la obra o la evolución de los personajes se encuentran estrechamente vinculados con esa idea abstracta que gobierna la obra.

Como ya hemos visto, Dámaso Alonso (1950) denominó a ese fondo que configura toda obra literaria «forma interior». Los fonemas, las categorías verbales, las oraciones, la distribución de los capítulos, la estructura espacial, la estructura temporal, la psicología de los personajes, los símbolos espaciales, los símbolos temporales, la voz narrativa... Todo ello constituye la forma exterior y están contruidos desde esta forma interior. La forma interior construye la forma exterior, la determina, la juega.

Ya nos hemos preguntado si podemos hablar de la forma interior de un género literario. Si lo relacionamos con lo explicado a lo largo de las últimas páginas, podemos añadir que sería está construida por las cláusulas del contrato de ficción específico de cada género, que participa del nóvum de cada obra particular (nóvum que debe ser proyectivo no sobrenatural) y que se vería reflejada en los rasgos dominantes del mismo en su forma exterior.

La forma interior del género no cambia hasta que no evoluciona y, aun así —en el caso de considerar que continúa siendo el mismo género—, una forma interior estricta se mantendrá siempre, texto tras texto, autor tras

autor, si el género continúa siendo reconocido como tal. Durante ciertos momentos y en ciertas obras puede convivir con otras formas interiores genéricas dando lugar a obras híbridas, que son las que tanto enturbian las teorías que defienden la existencia de los géneros.

Los géneros son maneras de representar ciertas ideas, ciertas inquietudes, y de ellos se desprenden desarrollos útiles para ciertos desarrollos poéticos: actos de habla, como hemos visto.

Como he afirmado una y otra vez, resulta fundamental recordar el principio de Benedetto Croce de que la teoría de los géneros ha de ser descriptiva, no prescriptiva (1913: 190-194 y 206-209). Desde luego, en plena posmodernidad podría pensarse que ningún escritor apoyaría una prescripción en cuanto a los géneros.

¿Es así? Sí ha habido exigencias en esa línea. No pocos críticos y teóricos reclaman los juegos experimentales temporales como una salida a la narrativa actual; todos aquellos que niegan validez a las estructuras lineales o los personajes torturados son prescriptivos¹⁴⁰. Los grandes defensores del cine y la literatura realistas son prescriptores genéricos que nada pueden envidiar a los neoclásicos didácticos más furibundos (Aguiar e Silva 1961: 297-341). Scholes incluso afirma que existe una «falacia realista» que considera más literatura unas obras que otras por su adscripción genérica (Scholes 1975: 7).

Entonces, ya con mentalidad retórica —que no poética—, ¿por qué se escoge un género u otro?

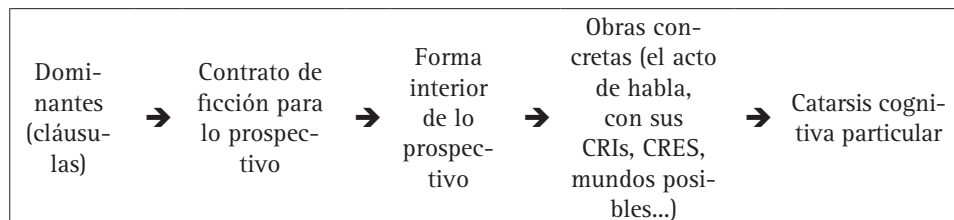
Como ya he afirmado, Lázaro Carreter defiende los géneros como áreas de convergencias de elementos sincrónicos y diacrónicos donde un grupo de lectores ha sintonizado sus gustos (1976: 114). Sigue pareciéndome una definición preciosa: han sintonizado sus gustos.

Si, como afirmo, cada género parte de una manera de enfocar el pacto de ficción, podríamos afirmar también que cada pacto de cada género se articula alrededor de unas características determinadas para llegar al contrato de ficción particular. Siguiendo los planteamientos de Lázaro Carreter y Tomashevski las llamaré: «dominantes». La diferencia entre los que tradicionalmente se han considerado «dominantes» y mi propuesta sobre las «cláusulas de ficción» que exigimos en cada contrato de ficción reside en que muchos teóricos han contemplado estas dominantes en relación con elementos externos o con visiones diferentes del mundo. En

140. El manifiesto *Dogma*, en cine, por ejemplo, liderado por Lars von Trier, era una prescripción genérica camuflada.

definitiva, el término importa menos que la necesidad de identificar el proceso de funcionamiento del género.

Tomemos otro esquema:



Lo prospectivo, por consiguiente, construye su desarrollo poético sobre una forma interior que busca la catarsis a través de una tensión basada en las cláusulas del pacto de ficción. Es un acto de habla basado en ciertas reglas que tienen una efectividad en cierta dirección.

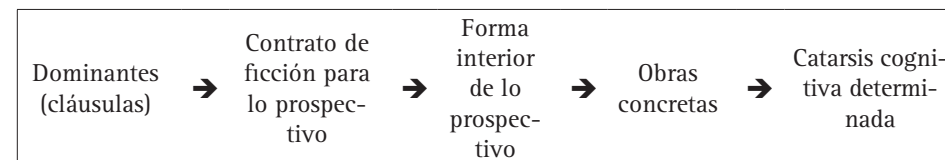
Cuando inicié mis análisis sobre el género de lo prospectivo, centré mi mirada en la presencia o no de lo sobrenatural. Hoy considero que eso es anecdótico. Lo vi así porque tenía en mente lo posible ontológicamente y lo imposible ontológicamente. Ahora considero que lo importante es el efecto que se busca –como defiende Roas respecto al fantástico (2001: 33)– y a partir de él crear otros muchos efectos.

Adaptaré a Aristóteles, que como método epistemológico funciona a la perfección para la simple delimitación de conceptos. Aristóteles insiste en que toda la literatura se basa en la búsqueda de la catarsis: cómo provocar el *shock* en el lector (Aristóteles s. IV a.C.: 47). Por ello, la literatura precisa crear un pacto de ficción, a partir del cual se desarrolle un sistema de connotaciones que, al chocar, nos impresionen. De ahí ya he extraído el concepto de «catarsis cognitiva», que encaja con lo expuesto en torno al contrato de ficción propio de lo prospectivo.

Todo lo prospectivo sólo está dirigido a crear una catarsis cognitiva particular –previa a la de la propia obra, la cual participa de la del género–: ese efecto de extrañamiento, como diría Sklovski, de desautomatización (1917). Considero entonces lo prospectivo sólo como un particular medio de comunicación que para realizar un acto de habla determinado construye un mundo posible mediante la proyección de un CRI hacia un CRE de una determinada manera: el contrato de ficción.

Todos los géneros de lo prospectivo caben aquí: en esa forma interior estructurada por los rasgos dominantes del género.

Una vez más:



4.3. Retorización de la teoría de lo prospectivo

DE NUEVO ME encuentro con una abundante bibliografía y una compleja polémica al acercar otra cuestión teórica al análisis de lo prospectivo. Las teorizaciones y aplicaciones de la retórica no sólo han sido complejas a lo largo de la historia de la disciplina sino incluso durante todo el siglo XX (Hernández Guerrero y García Tejera: 1994: 171-192). Hemos pasado de emplear sólo los análisis retóricos elocutivos a emplearla como cajón de sastre sin terminar nunca de otorgarle un lugar prioritario como una de las principales disciplinas de conocimiento del ser humano; en esto le pasa un poco como a la joven (en comparación) semiótica, en la cual la retórica estaría incluida. Sin embargo, la retórica es –en mi opinión– la mejor manera de entender la literatura como acto comunicativo y cada obra como una elección estética.

Como ya he comentado, no voy a entrar en la multitud de tratados, estudios y análisis retóricos de la historia, a citar alegremente la visión de cercanía persuasiva de Luzán, allá la idea de acto de leer de Condillac y más tarde la idea de Blair de la retórica como instrumento de la razón para terminar reformulando la elocución desde la neorretórica. Un alarde de erudición (hay quien los denomina «estados de la cuestión») quizás me diera bastante prestigio, pero no trata este libro de adecuar la historia de la retórica al género de lo prospectivo, sino de entender el funcionamiento del género y, para ello, me sirven algunas teorizaciones retóricas que se han realizado a lo largo de la historia. Y por ello empleo las que me resultan útiles y no me planteo el resto.

De los miles y miles de páginas sobre retórica, siempre me ha fascinado el didactismo y la aplicabilidad de Quintiliano. En sus disquisiciones, desde su manera de entender el proceso comunicativo, comprendo la retórica. De la modernización de sus preceptos he optado por seguir las líneas de Tomás Albaladejo (1991a), López Eire (1997) y –a más de uno le resultará curioso– la aplicación sobre la pintura que realiza un teórico de la literatura: Antonio García Berrio (García Berrio y Hernández Fernández 1988; para una aplicación exhaustiva en la obra de un autor concreto: García Berrio y Replinger 1998), con lo que se produce un extraño viaje: de un fenómeno judicial a un teórico de la literatura que lo usa para pintura y que retoma un teórico de la literatura para aplicarlo a lo prospectivo. Cosas veredes...

En realidad, de García Berrio lo que tomo es una forma de entender la retórica –similar a las de Albaladejo y López Eire– en cuanto a que se

trata de una disciplina cuyo fin se basa en encontrar la manera de establecer una comunicación entre dos sujetos: un emisor (el rétor, en este caso el escritor) y el receptor (el público) (García Berrio 1984). Acepto por consiguiente la retórica en su vertiente de línea particular de la teoría de la literatura, tal y como ya ha venido desarrollándose desde la segunda mitad del siglo XX.

Como he explicado, es una lástima no poder desarrollar diversos puntos de vista respecto a una disciplina tan compleja. No obstante, como en el caso de las teorías de la ficción y en la de los géneros literarios, debo tomar una postura y centrarme en ella para analizar el género de lo prospectivo, sin bien pueda permitirme alguna fuente adicional para cuestiones puntuales.

Para todo ello, nos resultará más que suficiente centrarnos en las fases de creación del discurso: «intelección», «invención», «disposición», «elocución», «memoria» y «acto de leer»¹⁴¹: el denominado «eje vertical» y no entraré en el horizontal (peroratio, argumentatio...) porque, así de sencillo, es la parte de la herramienta que no he encontrado útil para el análisis. De todos modos, dicho eje, desde un punto de vista teórico-literario no carece de posibilidades de otra índole, quizás en el análisis de obras completas, al estudiar estructuras determinadas tal y como se ha llevado a cabo en otras épocas.

Veremos también cómo la implicación de dichas fases del eje vertical con conceptos ya vistos, como «horizonte de expectativas», «pacto de ficción» o «suspensión de la incredulidad», fundamentan todo el proceso.

Ante todo, expongamos las cláusulas –que devienen en ciertos rasgos dominantes¹⁴²– que construyen la forma interior de lo prospectivo y que se encuentran en todas sus obras, sin excepción. Para llegar a esto, empleo la definición propuesta: «ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales».

La cuestión retórica comienza cuando un autor llega a la conclusión de que, a partir del principio dominante enunciado, sólo la ficción pro-

141. Con el acto de leer sustituiríamos la *actio* oratoria (Quintiliano, s. I, IV: 207).

142. «Ningún artificio se encuentra aislado, su significación depende de su lugar en un sistema de convenciones en que el principio dominante varía» (Pozuelo 1994: 38).

Como hemos visto, Lázaro Carreter recoge el concepto de «dominante» de Tomashevski en su aplicación a los géneros literarios: «Cada uno de estos sería un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podríamos denominar rasgos del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes» (Lázaro Carreter 1979: 116).

yectiva le permite desarrollar un acto de habla que mueva ciertas inquietudes propias. En ese momento, establece una relación entre el problema de la realidad y la idea que puede expresar dichas inquietudes. Esta tensión entre lo real y lo proyectivo del género le permite cierto alejamiento del problema: abstraerlo.

Por ejemplo, el mero hecho de que el bastón de Gandalf sea sobrenatural, pero una sociedad utópica no, ya plantea en el lector una consciencia diferente basada en un pacto de ficción, así como posibilita unos desarrollos diferentes. Al fin y al cabo, como ficciones, sus reglas y su sistema de comunicación crean un mensaje diferente al de otros tipos de mundos posibles (Villar Dégano 1986: 123-134).

Por ejemplo, pongamos que un autor pretende escribir un texto acerca de lo que sintió la civilización europea tras las pérdidas culturales derivadas de la caída de Roma. En principio, esta inquietud podría tender a la novela histórica o a un relato sobre una investigación histórica. Pero otro escritor puede plantearse un proceso de traslación proyectiva, mediante un *nóvum* plausible a partir de nuestra propia realidad: un proceso de ficcionalización prospectiva. En ese mundo, el conocimiento desaparecido es el nuestro del siglo XXI, por lo que puede así hacernos sentir como objetos históricos a nosotros mismos y valorar de otro modo la Edad Media¹⁴³.

Llega el autor, por consiguiente, a la conclusión personal de que el planteamiento:

«Esto podría ocurrir así y sería lógico dadas las características de nuestra sociedad»

es muy diferente del planteamiento:

«Esto jamás podría haberse dado ni darse en un futuro, por tanto, sus características no rompen nuestros esquemas habituales sobre la sociedad».

Durante esta fase de la intelección, nuestro autor realiza el paso previo del análisis: la consideración de los aspectos de la realidad (monjes, objeto venerado, visión divina del mundo...) que quiere considerar antes de su transmutación absoluta en «realidad literaria» o «mundo posible» (apo-

calipsis nuclear). Realmente, defenderíamos que la forma interior surge del intercambio entre las cuestiones problemáticas del subconsciente del autor en su configuración ficcional mediante una relación con un imaginario más o menos establecido. Todo este proceso estaría regido por el principio dominante ya expuesto.

En ese momento comienza un fenómeno simultáneo de traslación —a través del *nóvum* escogido— a un mundo y una cierta fábula que ya podríamos denominar «invención»¹⁴⁴.

A partir de aquí, pero con la intelección como principio de fondo (o, arriesgándonos un poco al equipararlas: la forma interior), el CRIP de la novela se va construyendo según sus propias reglas de cohesión y coherencia. El resto de relaciones del CRIP (protagonista, trama, iglesia futura...) con el CRE (monjes reales de la Edad Media, conservación de manuscritos, jerarquía eclesiástica...) van apareciendo según dos criterios: mantenimiento del pacto de ficción y ficcionalización expresiva de la problemática del CRE que ha llevado a la forma interior. Sin embargo, esta forma interior y, sobre todo, su transmutación (ese CRIP en particular) a través del *nóvum* rigen su propia existencia; no el CRE, no el Madrid de 2010 en que quizás el autor está escribiendo.

Por ello, una vez más, valorar la obra exclusivamente por su relación con características de dicho CRE (tales como vestuario, coordenadas temporales, máquinas o nombres de empresas...), como a menudo se hace, sólo conlleva una desviación del fenómeno literario.

La cuestión del mantenimiento del pacto de ficción no debe tomarse a la ligera al contemplar la cuestión retórica. El contrato de ficción correspondiente al CRI creado en lo prospectivo requiere una serie de imposiciones que las características de todo tipo (costumbres del futuro, medios de transporte, ideología, tipo de hogares...) que este CRIP exige. Dichas

144. Cristina Naupert denomina *Stoff* a uno de los objetos producido por esta fase —que yo contemplo como «invención»—, denominación a partir de una matización del término descrito por Frenzel: «un relato preexistente, un hilo narrativo que ofrece ya una mínima organización de acontecimientos y acciones con las consiguientes constelaciones de personajes» (Naupert 2001: 81). Se trata de una fase más compleja que la «fábula», puesto que en la invención incluyo también la psicología de los personajes. Por consiguiente, de la complejización de la fábula pasaríamos al *stoff* y de este a todo lo que comprende personajes y argumento. También podría plantearse el término desde los planteamientos —mucho más generales, pues son aplicables a disciplinas no estéticas— de Eco: «Definimos como INVENCION un modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido» (Eco 1975: 347).

143. Tomo el ejemplo de una novela real (W.M. Miller 1960).

imposiciones pueden estorbar, como en toda obra literaria, al autor, pero también pueden serle de utilidad para acercarse a planteamientos que en un primer momento no había intuido o pretendido desarrollar¹⁴⁵. El autor ya sabe, desde el momento de la intelección, que este tipo de condicionamientos aparecerán y serán útiles. El principio dominante de «cuestión verosímil, pero proyectiva», ya está creando una tensión que permite una serie de juegos y acercamientos de gran riqueza y de numerosas aplicaciones¹⁴⁶.

La relación entre el CRI y el CRE, en cuanto a las conclusiones ideológicas de una novela prospectiva, es una relación de carácter metonímico o incluso en ocasiones hiperbólico, no metafórico, como hemos visto y como retomaré más adelante. Sin embargo, contemplado correctamente, el proceso se revela mucho más complejo. Se trata en realidad de deconstrucciones poético-retóricas, podríamos decir «de ida y vuelta» de elementos existentes en la realidad hacia ese sistema mucho más complejo. Por consiguiente, el concepto de «metonimia» no da completa cuenta de la naturaleza del proceso.

Debemos inferir de todo lo expuesto que, aunque consideremos la construcción del mundo como un proceso complejo de principio inventivo, en el cual intervienen todas las fases retóricas, no podemos considerar que esas fases rijan el mundo posible tanto como la invención. El resto de las fases acompañan, colaboran en la construcción de dicho mundo¹⁴⁷, pero sólo una vez planteada la idea inicial.

Por ejemplo, plantear una sociedad hermafrodita para hablar de las diferencias sexuales conlleva, como nóvum, decisiones y conclusiones en todas las fases retóricas, pero es el principio inventivo lo que la determina, más que los experimentos y complejidades elocutivos y dispositivos.

Podemos concluir por tanto que la identidad de lo prospectivo reside principalmente en los mecanismos puestos en marcha durante los proce-

sos de intelección e invención. Es el principio intelectual el que inaugura el nuevo mundo posible y establece sus líneas de desarrollo, algunas de las cuales pueden variar durante el proceso ulterior. Pues es durante la invención cuando el artista se enfrenta a dos problemas: institucionalizar el pacto de ficción inicial a partir de una fuerza autenticadora particular, propia¹⁴⁸, y alcanzar ya desde ahí, inmediatamente, el centro de la producción de poeticidad del texto, además de construir toda la autorreferencialidad del texto: «Caería dentro de la *inventio* la labor de forjar a través de la imaginación ficcional el referente del texto narrativo» (Garrido Domínguez 1996: 41).

Por todo ello, el género exige una técnica propia que se desarrolla a partir del siguiente proceso retórico:

- (0) Se dan unas inquietudes en el autor que lo conducen a realizar un acto de habla.
- (1) Desde el proyecto pseudo-ontológico (literario) de construcción inicial se escoge un nóvum (intelección basada en la dialéctica ontológica realidad/imaginación a partir de un problema que le preocupa al autor: forma interior)
- (2) se exige la construcción y mantenimiento de un contrato de ficción (una determinada manera de afrontar el pacto de ficción) a partir del cual
- (3) se desarrollan –mediante el proceso inventivo de traslación de la problemática– las reglas del CRIP
- (4) produciendo desarrollos argumentales inventivo-dispositivos y

148. «Un motivo es autenticado si es introducido en el acto de habla del narrador anónimo en tercera persona, una fuente con autoridad autenticadora» (Dolezel 1980: 103). Matizo aquí esta premisa, puesto que el lector de literatura prospectiva precisa ir un paso más allá –desde principios mucho más contundentes que una tercera persona– y de este modo esa fuerza con «autoridad identificadora» (no sólo ese narrador «anónimo») ha de ser constantemente revalidada y cuidada para no romper el pacto. De lo que estamos hablando es de la manera en que aceptamos el juego entre signo y referencia: una manera que en sí misma constituye una de las cláusulas principales de este contrato de ficción. En realidad, una simple jerga futurista no funcionaría porque no sirve cualquier explicación justificativa, sino una tamizada por un proceso retórico de persuasión acerca del mundo posible, tal y como apunta el novelista y teórico Kingsley Amis:

«Podría pensarse que basta con insertar alguna jerga pseudo-científica para traspasar el límite que separa la literatura fantástica de la ciencia ficción. Acepto el caso como teóricamente posible, aunque no logro recordar ninguno» (Amis 1961: 20).

No logra recordar ninguno porque la jerga futurista sólo sirve si funciona dentro de las cláusulas del contrato de ficción pactado mediante el proceso retórico.

145. Insisto en la cita de Gombrich: «Lo que un sistema categorial necesita no es tanto que se nos diga que es verdad, sino que se nos muestre más bien qué es lo que puede llegar a hacer» (Goodman 1978: 175).

146. Por ello lo prospectivo incluye subgéneros tan dispares como los viajes en el tiempo, las sociedades utópicas, los presentes y futuros alternativos o las relaciones con alienígenas, por citar algunos clásicos entre un número no menor de quince o veinte subgéneros catalogables.

147. Tras todas las fases, el resultado sería lo que la Escuela de Tartu denominaría un «modelo de mundo» o, lo que es lo mismo, la construcción de un modelo de mundo a partir de una interrelación entre sistemas semióticos (Zolkiewski 1994). Ya empleé el término al tratar los problemas del acercamiento científico a la literatura.

- (5) de construcción inventivo-elocutiva de espacios y de personajes coherentes (mediante la semantización) pero del todo inesperados, con
- (6) una fuerte referencialidad respecto al CRE criticado, pero
- (7) desde la libertad de un mundo posible alejado del nuestro y
- (8) en constante reciprocidad entre creación y desarrollo de dicho mundo,
- (9) siempre abierto al sentido de la maravilla.

Como conclusión, este equilibrio entre realidad y especulación fundamenta desde la intelección ese proceso retórico de extrapolación, muy libre, acerca de nuestra sociedad y a través de todas las creaciones que conlleva un proceso de ficcionalización. De ahí que lo prospectivo sea denominado una y otra vez por sus autores y lectores: «literatura de ideas».

La disposición (Quintiliano, s. I, III: 15) cumple por tanto en el género de lo prospectivo –además de su función tradicional– la función de dosificar nuestro conocimiento progresivo del CRIP construido en función de su contrato de ficción. Un buen escritor no se limitará entonces a calcular la cantidad de información necesaria en cada momento para establecer el pacto de ficción y al mismo tiempo introducir al lector en el CRIP. Como en todo proceso poético de cierta envergadura, convertirá esa exigencia comunicativa en un instrumento de comunicación y en ocasiones podrá jugar con el misterio y la sorpresa con el fin de mejorar lo narrativo. Por esto, no suele haber grandes juegos estructurales en las novelas prospectivas, porque en cuanto a la disposición los autores suelen estar más pendientes del proceso de semantización y autentificación del proceso inventivo que de experimentos estructurales¹⁴⁹.

No obstante, la parte elocutiva adquiere gran importancia a la hora de construir el mundo posible, tanto desde el léxico propio de las culturas inventadas como desde la creación de una atmósfera (Csicsery-Ronay 2008, 13-20). En este sentido, la elocución en lo prospectivo no se diferencia mucho de otras formas literarias (Quintiliano, s. I, III: 161 y ss.). Al fin y al cabo, el instrumento utilizado es la «palabra» y, por tanto, del empleo de la misma depende la calidad de la creación de atmósferas de otros pla-

netas o culturas. Esta creación de atmósferas, en definitiva, presenta un proceso similar al desarrollado en otro tipo de obras literarias. Puede ser interesante, por ejemplo, la manera en que los juegos léxicos pueden formar parte de la invención en lo prospectivo, al dar cuenta de fenómenos sociales o culturales¹⁵⁰.

Por otro lado, existen numerosos recursos elocutivos en el género en cuanto a los personajes y lugares; algunos de ellos son característicos de la ficción proyectiva en general. En primer lugar, se buscan siempre nombres propios que suenen exóticos, con abundancia de uniones extrañas de fonemas, con uso habitual de guiones y apóstrofes. Resulta casi innecesario comentar que con ello se procura –con una cuidadosa dosificación– facilitar la suspensión de incredulidad al mismo tiempo que se incrementa la sensación de «maravilla». En esta misma línea, abundan también los nombres técnicos de objetos relacionados con tecnología del futuro. Sin embargo, nunca debe olvidarse que lo que suene exótico para un lector ajeno a lo prospectivo seguramente no lo sea para un aficionado de cierto bagaje. Por ello, términos como «hiperespacio», «cerebro positrónico», «ensamble»... pueden parecer parte de una búsqueda de exotismo, cuando en realidad se trata de denominaciones ya institucionalizadas en el género y, algunas de ellas, comunes dentro del mundo científico real. Por consiguiente, no siempre que se encuentre un término poco habitual en el género debe ser adjudicado inmediatamente a un proceso retórico de «prospectivización» o de «cienciaficcionalización», si se me permiten términos tan feos (Csicsery-Ronay 2008, 19-20).

Por otra parte, el lenguaje científico empleado puede ser usado tanto como una exhibición pedante de conocimientos como una manera de reforzar el pacto de ficción característico del género. No obstante, el uso más interesante del lenguaje científico es el de recurso literario (Vázquez 2009). Se trata de un recurso enormemente complicado por varias razones: puede sacar al lector del pacto de ficción ante la fuerte extrañeza al no tratarse de un lenguaje habitual en literatura, puede además emplear términos técnicos conocidos solo por una minoría o puede, por último, no funcionar bien con otros recursos estilísticos. No obstante, cuando el

150. En *Tiempo de cambios* (Silverberg 1971), por ejemplo, se expone una sociedad sin primera persona gramatical; en *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969) no existe diferencia de género en el lenguaje porque no la hay en la naturaleza. Existe diversos análisis sobre el uso del lenguaje en el género, como los de Walter E. Meyers (1976), Mark Bould (2009) o Carmen Galán Rodríguez (2009: 101-209).

149. Algunas de las excepciones las constituirían algunas obras de viajes en el tiempo, donde el desorden cronológico de la fábula forma parte de la intelección (Heinlein 1957; Niffenegger 2003).

autor consigue hacerlo funcionar, crea un nuevo sentido de la maravilla, una forma de maravilla exclusiva de la ciencia ficción y, en menor medida, de lo prospectivo:

Las minas, dos microgramos de antimateria contenidos por motores de hidracina grabados en obleas de silicio de un centímetro cuadrado, no eran mucho más inteligentes que un ratón; pero una vez que sabían que estabas allí, podías darte por muerto (Harrison 2002: 14).

La *Gata Blanca* se precipitó a derecha e izquierda, desapareció del espacio local en una espuma de eventos cuánticos, microgeometría no conmutativas y exóticos estados de vacío de corta vida, y luego volvió a aparecer a un kilómetro de su posición original, con todas sus armas preparadas y a punto (Harrison 2002: 15).

Por otro lado —y adelantándome a la relación con la fase de la «memoria»—, estos tópicos del género (sean por su amplio uso, sean por la manera en que posibilita el lenguaje científico) a menudo desarrollan también la cotidianidad de la historia, perdiendo una parte de su carácter maravilloso. No obstante, resulta extraño el relato prospectivo (y mucho más extraño cuando se trata de ciencia ficción) en el que tales elementos se limitan a «crear una atmósfera», sino que suelen formar parte fundamental de los procesos intelectual e inventivo, aprovechando así sus posibilidades maravillosas.

En definitiva, la primera meta del escritor de literatura prospectiva se centra en instituir el pacto de ficción literario: «convencer» de que algo es real y posible: ahí reside lo fascinante del género, en que todo parezca cotidiano, y esto queda reñido con la búsqueda de «lo ensoñador», de la exaltación de «lo maravilloso», de lo proyectivo. Sin embargo, cuando el escritor encuentra ocasión, no duda en ahondar en estas impresiones. Por ello —desde la disposición—, en casi todas las novelas los autores empiezan intentando despertar en el lector esa impresión de cotidianidad, mediante la introducción —a menudo muy sutil— de los elementos anti-reales. En este sentido, hace uso de un cálculo constante de la cohesión del texto enlazando campos semánticos, familias de palabras, topónimos, gentilicios... dispersos que creen un cotexto recurrente «de literatura

prospectiva» sin dar la impresión de que dichos elementos sean proyectivos, sino cotidianos¹⁵¹.

Juega ya aquí un importante papel la idea de «memoria» (Quintiliano, s. I, IV: 183) en el sentido en que tanto el autor como el lector deben crear, digamos, «boyas de señalización» que permitan desde un punto de vista elocutivo recordar, cohesionar y desarrollar las características del mundo posible creado. En este sentido lo elocutivo, al contrario que en otras formas de lo anti-real, debe jugar entre los términos mundanos cotidianos y las intermitentes llamadas a lo proyectivo¹⁵².

Desde este punto de vista, la memoria es el juego entre las constantes referencias cotextuales y contextuales. Paradójicamente, esta fase sería la más compleja y vasta, pues incluye todo el entramado semiótico que influye tanto en el proceso de creación del texto como en su recepción. Es decir, todos los estudios semióticos de la cultura entrarían en esta fase (Lotman 1983) para su aplicación a cada texto o conjunto de textos.

En cuanto a lo meramente cotextual y su manejo semantizador, el autor, como todo novelista en realidad, debe escoger los detalles que el lector habrá de retener a lo largo de la lectura de al menos ciento cincuenta páginas. Sin embargo, lo que en muchas formas narrativas es un funcionamiento común de constante evocación de la propia obra en sí misma, aparece en lo prospectivo como pequeños comentarios acerca de los personajes que muestren cómo su cotidianidad continúa más o menos igual a la nuestra. Este recordatorio de «anormalidad» suele ser economizado por los mejores autores, para que la maravilla, lo proyectivo, no despiste la atención de la idea que se pretende transmitir. Esta es una característica particular y exclusiva del género, una manera propia de plantear el proceso de semantización.

151. Para estudios más complejos sobre el léxico de la ciencia ficción: Westfahl 1992 y 1993 y, sobre todo, Meyers 1980.

152. Aquí se debe recordar el choque entre órdenes racional e irracional descrito por Rosalba Campra (Campra 1981). Este choque provoca el escándalo epistemológico que fundamenta lo fantástico, pero en la ciencia ficción juega de otro modo: se nos hace ver el escándalo que produce el hecho de que nuestra realidad cotidiana podría ser de otro modo, de que nuestros convencimientos son muy relativos. No obstante, la certeza de dicho escándalo es mucho mayor que en lo fantástico, al no romper ninguna ley epistemológica, pero sí provocando el choque con lo anti-real. Ocurre lo contrario que en lo maravilloso, donde lo anti-real lo es sólo para el lector y no para los personajes o en lo fantástico, donde lo anti-real se produce en los personajes y en el lector. En lo prospectivo, lo anti-real no se produce en los personajes, pero el lector no sabe qué pensar. Esa tensión entre lo real y lo anti-real es la cláusula más importante del contrato de ficción en que se basa el género de la ciencia ficción.

En cuanto al acto de leer como última fase del fenómeno literario, una investigación de sus parámetros debería basarse en cuestiones referentes a la recepción, en el proceso de lectura. Un estudio sobre el acto de leer de lo prospectivo en realidad es un estudio de la aceptación de todo lo expuesto. Una vez aceptado que el sentido de la obra no tiene nada que ver con la relación directa entre referencia y texto, en el sentido tradicional de «copia» del original; sólo hay que estudiar cómo ese tipo de universo produce una impresión diferente a otras para profundizar en el funcionamiento del acto de leer.

Sin embargo, la unión de memoria y acto de leer puede resultar muy determinante por la gran cantidad de conocimientos que ya poseen muchos lectores de literatura prospectiva a la hora de interpretar el texto (su horizonte de expectativas). La memoria sirve para interpretar y comprender de un modo u otro lo que leemos durante el acto de leer. Sin embargo, deberían estudiarse las puertas que la deconstrucción abre en el acto de leer de lo prospectivo.

Sin embargo, no estamos hablando de las excepciones, sino de la tendencia de cierto número de obras que constituyen un género y que caminan hacia un horizonte de expectativas muy abierto, aunque evidente, que marca tanto la escritura como la lectura de las obras.

Al fin y al cabo, lo prospectivo no hace sino cumplir con la función poética de Jakobson (Jakobson 1958)¹⁵³: llamar la atención sobre el propio lenguaje —en este caso, la creación lingüística de un mundo posible— para, a partir de ahí, obtener significados comunicativos diferentes a los obtenidos con el lenguaje natural, que en este caso serían dos (por canonización social, no por naturaleza particular): la literatura general y nuestras referencias preconcebidas de las coordenadas de nuestra realidad. Para ello realiza un proceso centrado en su naturaleza de «literatura de ideas», mediante una dialéctica entre realidad y ficción, que permite un tipo de abstracciones exclusivas del género sobre cuestiones problemáticas de nuestra realidad, pues «la yuxtaposición del texto con una serie que semióticamente no guarda homogeneidad con él, genera un efecto retórico» (Lotman 1981: 102).

Para la clarificación e interpretación de estas cuestiones resulta muy útil un conocimiento del horizonte de expectativas creado por el propio género, además de una comprensión de sus características.

Parece interesante aplicar estos principios a ejemplos concretos.

4.4. Convergencias y divergencias en lo prospectivo y la literatura fantástica: una ejemplificación

ME PARECE PERTINENTE trabajar con ejemplos estas diferencias de usos retóricos de dos tipos de contratos de ficción bien diferenciados.

Tomaré dos novelas que me parecen paradigmáticas de sus respectivos géneros. Por parte de la literatura fantástica, según los principios enunciados por David Roas (2001 y 2009): *Corazón de tango* (E. Barceló 2007). Por lo prospectivo: *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969).

El primer momento, la intelección, que cabe relacionar con el proceso que Paul Ricoeur (1983: 94) denomina «prefiguración», contiene en sí misma esa forma interior del autor que aparece de repente. Es la Idea, con mayúsculas e indefinida.

Le Guin plantea un mundo de humanos que han evolucionado en principio sin sexo según unas posibilidades físicas determinadas. Seres sin sexo, repito, y siguiendo leyes de la naturaleza. Pero que adquieren uno u otro en determinadas épocas y según la relación de ese momento con la pareja. Es decir, no viven conforme al sexo. Es un planeta de costumbres, mitología, política y sociedad muy diferentes al nuestro. No se trata de un elemento sobrenatural, es decir, volvemos al momento del principio en que la intrascendencia de los penes era un hecho posible.

Por otro lado, Barceló plantea un cruce entre cuatro personajes atrapados por una pasión —¿podemos decir sobrenatural?— una pasión sobrenatural, dos de ellos muertos y dos de ellos vivos. Estos últimos dejarán su sobria Europa para entrar en ese mundo que no existe que es Buenos Aires y que tanto se parece a ese que sí existe y que es Buenos Aires. El pasado y el presente se mezclan en la novela con juegos de identidades y dobles en constantes quiasmos narrativos. Lo inesperado y lo asombroso, como bien conocemos por todas las teorías de lo fantástico.

Dentro de las mentes de las autoras empiezan ya a gestarse dos mundos posibles ficcionales que —intuyen— las llevarán por unos determinados caminos.

Es el momento del lápiz en la comisura de los labios, de las manos cruzadas y la mano perdida en el monitor, del darle vueltas a una idea que nos gusta. A partir de aquí, hay que convencer al lector de que esto es real. En ese proceso de conducir al lector basarán sus mundos posibles, en ese contrato de ficción que les posibilita cuestiones literarias propias de un género.

153. No es que me entusiasme este principio, pero debo reconocer que aquí encaja muy bien.

La forma interior vendría establecida desde aquí. Es muy diferente a hablar de «fondo» en el sentido tradicional de los análisis estructuralistas, pues ya en sí misma esta forma interior lleva implícita unas formas y unas potencialidades retóricas.

De ahí nace una invención, que contiene en sí misma unos personajes y una trama. Como bien defienden todos los tratados de retórica, debemos recordar que este proceso no es lineal, sino interactivo entre las distintas fases. Sólo la primera fase de la intelección y la última del acto de leer mantienen ciertos lugares inamovibles.

Como he dicho, van apareciendo personajes, ambientes, tiempos y relaciones causales implícitas o explícitas anulándose unas posibilidades y no anulando otras, en función de lo que quiera la autora comunicar, de manera intuitiva o no, y siempre según esa forma interior. La escritora de literatura fantástica escoge la línea del doble y plantea personajes extremos que canalicen bien el choque entre lo fantástico y lo real desde un pacto de ficción que debe hacernos creer en la ruptura, pero sin perder de vista lo imposible del planteamiento, la duda ontológica, la imposibilidad cognitiva:

...mientras para «real» se suele postular una autonomía, el concepto de fantástico se define sólo en negativo: es aquello que no es (Campra 2008: 17).

En el campo referencial interno, los protagonistas deben viajar, preguntarse, dudar sobre si lo ocurrido ha ocurrido y por qué ha ocurrido, violando las leyes, y el lector debe identificarse con estos personajes en la extrañeza ante los hechos para alcanzar su catarsis cognitiva.

La escritora de literatura prospectiva también juega con el encuentro y presenta un protagonista varón que debe analizar este planeta de seres «asexuados». Le Guin quiere aferrarnos durante todo el proceso a la posibilidad de realidad. Insiste en la cotidianeidad de los sucesos, la no extrañeza, lo proyectivo tomado como cotidiano, pero jamás entrando en lo sobrenatural. Veamos cómo la invención desarrolla de manera tensional este pacto de ficción, manteniendo fuertes lazos desde lo proyectivo hacia lo real y cotidiano. Este hecho, rastreable en el texto, representa la expresión como forma exterior (como rasgo dominante) de la forma interior genérica:

Lo había intentado varias veces, pero mis esfuerzos concluían en un modo de mirar demasiado deliberado: un guedeniano me parecía entonces primero un hombre, y luego una mujer, y les asignaba así categorías del todo irrelevantes para ellos, y para mí fundamentales (Le Guin 1969: 18).

Al hombre le gusta que se respete su virilidad, a la mujer que se aprecie su femineidad, por muy indirecto y sutil que sean el respeto y la consideración. En Invierno no hay tales cosas. Se nos considera y juzga tan sólo como seres humanos. Es una experiencia sumamente desagradable (Le Guin 1969: 90).

—Buenas noches, Ai —dijo el extraño, y el otro extraño contestó:

—Buenas noches, Harth.

—Un amigo. ¿Qué es un amigo en un mundo donde cualquier amigo puede ser un amante en la próxima fase de la luna? No yo, prisionero de mi virilidad; no un amigo de Derem Har, o cualquier otro de esa raza. Ni hombre ni mujer, y los dos a la vez, cíclicos, lunares, metamorfoseándose al contacto del otro variable de la estirpe humana, no eran de mi carne, no eran amigos: no había amor entre nosotros» (Le Guin 1969: 193).

El mundo que nos plantea Le Guin podría haberse dado y no busca el asombro de la ruptura de leyes, sino la actitud de este individuo respecto a sí mismo: no se nos dice que hay una causalidad escondida, no hay terreno de lo inexplorado, no se viola ninguna ley del universo. Es la persona enfrentada a sí misma vista desde fuera. Esto es pura literatura prospectiva.

Aquí entra lo que Ricoeur denomina: «configuración» (1983: 94), aunque los límites con la invención son tan difusos que yo prefiero la terminología clásica. Así que dividamos la configuración en disposición y elocución.

La disposición de *Corazón de tango* no podría ser la misma si no fuera por sus características fantásticas y quizás una novela con una invención similar hubiera precisado otro tipo de estructura. La dosificación de información y la semantización deben cuidar una constante ruptura entre campo referencial externo y campo referencial interno,

así que tiene presente en todo momento el juego de ficciones que se está realizando con el lector.

Del mismo modo, con una semantización de tensión entre lo real y lo posible, Ursula K. Le Guin obliga a su protagonista a viajar con uno de estos extraterrestres por el planeta conociendo su cultura de manera muy natural.

Dos géneros, dos contratos de ficción que exigen dos estructuras diferentes y se manejan desde formas interiores diferentes. Como vemos, estas estructuras pueden combinarse en otros ámbitos, como hay otros ámbitos en los que puede haber vampiros (Matheson 1954) o extraterrestres (un ejemplo fácil sería la película *Alien, el octavo pasajero*) sin que sean vampiros fantásticos o extraterrestres de literatura prospectiva. En mi opinión, es una demostración de que la forma exterior –los temas, las ambientaciones...– no representa lo esencial de estos géneros.

En cuanto a la elocución, en el relato de Barceló se nos construye una diferencia entre el mundo que contiene lo real –Europa– y el mundo que contiene lo fantástico –Buenos Aires–, otorgándole a este último un lenguaje particular, exótico, misterioso, pasional, diferente que –vaya usted a saber por qué– coincide con el dialecto de la Buenos Aires real. El lenguaje es parte del fantástico en *Corazón de tango* y exigido por la catarsis cognitiva que se pretende producir en el lector y que es en sí misma producto de ese contrato de ficción en particular.

Por ello, por lo general, en lo prospectivo el lenguaje pretende pasar por cotidiano. Las palabras más extrañas, como entrar en «kérmer», es decir, adquirir un rol sexual y una especie de celo, se plantean para mantener esa tensión constante entre lo proyectivo y lo cotidiano, en ningún momento debemos pensar que lo que ocurre es incongruente con el campo referencial externo, aunque sea en lo relativo meramente a leyes físicas. Ambos géneros quieren mantener al lector sujeto en la ficción, pero uno desde la ruptura y el otro desde la tensión. En fin, los lenguajes están al servicio de una u otra línea.

Aparece ahora la memoria, que Quintiliano relacionaba con el contexto y con el recuerdo del discurso. De nuevo, según la revisión de Albala-dejo (1991a: 157). Planteémosla como un mecanismo de mantenimiento del pacto de ficción por tres vías.

En primer lugar, la tradición genérica: lo que ya esperamos del género.

SF texts are not autonomous; they depend on each other for comparison, dialogue, the grounding and elaboration of ideas, and for the sense that science fictions depict imaginary prophecies, their fictive ontology reinforced and supplemented by the existence of all other imagined futures. The future history of any given sf texts is generally understood by authors and readers alike to be part of the megatext of all other fictive futures (Csicsery-Ronay 2008: 84).

Esto nos ayuda enormemente para aceptar el pacto de ficción. Los que nos dedicamos a esto ya tenemos vampiros hasta en casa, por lo que hay que romperla y mantenerla en precario equilibrio (D. Ferreras 1995: 155 y 158).

En segundo lugar, la constancia del mantenimiento del pacto de ficción a lo largo de todo el discurso, con marcas de memoria que se van estableciendo. Nuevas llamadas a la cotidianeidad en el caso de lo prospectivo y nuevos recuerdos de la ruptura a lo largo del discurso maravilloso.

En tercer lugar, nuestro conocimiento del CRE para vincularlo mediante la ruptura o la tensión.

Todo ello construye el horizonte de expectativas del lector, que no es estático durante la lectura, en mi opinión, sino enormemente dinámico.

Pondré un ejemplo que sirve por lo extremo de su consideración. Creo que existen pocos ejemplos tan extremos como este, pero sirve para aceptar cómo la memoria y el acto de leer funcionan con una fuerte influencia de lo contextual, tal y como afirman muchas de las propuestas de la teoría de la literatura de finales del siglo XX.

En una sociedad nuestro protagonista se levanta por la mañana habiendo soñado que mañana es el fin del mundo. Se va a trabajar y, tomando un café, un compañero le confiesa haber tenido el mismo sueño. No le conceden importancia, a pesar de que poco a poco descubren que todos los compañeros han pasado esa noche por la misma experiencia. Al mediodía, por teléfono, a su mujer le resulta divertido que también ella y sus amistades hayan coincidido con el sueño. Tras terminar la jornada laboral, nuestro protagonista vuelve a casa y, durante la cena, el presentador de los informativos comenta por televisión, como anécdota, que todo el planeta Tierra ha soñado que mañana es el fin del mundo; inmediatamente cambia a la sección de «Deportes». Ya por la noche nuestro protagonista y su mujer dan un beso a sus hijos en la frente, les arropan y apagan la luz.

En el dormitorio, el matrimonio con una sonrisa apaga también la luz y hace el amor. Al acabar, antes de dormir, se dicen el uno al otro: «Hasta mañana, cariño».

Fin¹⁵⁴.

Desde el campo referencial interno ¿puede ser fantástico?, aunque tenemos el asombro en el lector y la duda de lo sobrenatural o no sobrenatural. ¿Hay causa explícita para ese sueño o implícita? ¿Ha sido una casualidad?

En principio, hay causa implícita que desconocemos y, por consiguiente, hay fantástico, pero los personajes no están de acuerdo con nosotros en esto. Yo diría que este texto cambiaría según la forma interior y el pacto de ficción que le queramos imponer al escribirlo.

Stephen King, Ursula K. Le Guin, Raymond Chandler, Franz Kafka... En el momento del acto de leer, nuestra memoria –nuestro horizonte de expectativas– se activarán cuando nos digan el nombre del autor o el género, porque inmediatamente el texto cambiará de género en nuestra mente y lo leeremos desde las reglas del pacto de ficción correspondiente. King nos hablará del terror a lo inevitable; Pratchett, del absurdo cómico; Arthur C. Clarke, de una sociedad que ha superado sus supersticiones...

La diferencia será interna cuando estructuren las distintas fases según el contrato de ficción que escojan los autores.

Ya en todo ello encontramos la «prefiguración» de Ricoeur.

Por último, el acto de leer es la puesta en acción de toda la preparación del proceso, por eso tiene tanto que ver con la memoria, sin que puedan desvincularse uno de otra y entrando en un complejo conflicto con las críticas de las teorías de la recepción y con la deconstrucción.

154. El cuento es una adaptación libre de un relato de Ray Bradbury: “Una noche o una mañana cualquiera” (Bradbury 1951a: 147-159).

Tercera parte:
Tipología de lo prospectivo

5. Necesidad de una tipología y propuesta tipológica

TAL Y COMO he pretendido demostrar en las páginas anteriores, el valor de lo prospectivo como recurso retórico es ilimitado. El desconocimiento sobre el mismo género ha provocado que sus posibilidades estéticas continúen siendo muy considerables. Mi conclusión es que el género no se encuentra agotado en absoluto, sino todo lo contrario: se encuentra en disposición de aportarnos muchas obras maestras desde los teclados de escritores audaces.

No obstante, para conocerlo, para acercarse por primera vez o realizar investigaciones que lo tengan en cuenta, cualquier nuevo lector se encontraría con una cantidad de autores, obras y subgéneros tal que no podría llegar a profundizar ni en una mínima parte. ¿Por dónde comenzar a investigar? ¿Es lo mismo un robot que un androide o que un cíborg? Las diferencias entre los tres términos ¿son meramente anecdóticas o contienen en sí mismas referencias simbólicas bien diferenciadas?

¿Qué posibilidades literarias tiene un viaje espacial? ¿Hay un solo tipo?

Por supuesto que no; una nave generacional y una experiencia hiperlumínica son, ambas, formas de viaje interestelar, pero sus efectos, desarrollos y referencias sociales y existenciales hacen de ellas dos extremos irreconciliables.

¿Qué nos ofrece el subgénero de la ucronía, qué es, qué antecedentes tenemos? ¿Por qué el ciberpunk ha sido tan importante que ha influido en todas las artes sin excepción, pero continúa siendo un desconocido para casi todo el mundo?

La naturaleza de estas preguntas ya ha sido explicada y ha sido llevado a cabo un análisis que facilita su aplicación a fenómenos ulteriores y a otros niveles de investigación. Como hemos visto, se trata de preguntas de sencilla respuesta en muchos casos y de una manera concreta; sin embargo, tomadas en conjunto plantean un problema.

Al fin y al cabo, nos encontramos ante más de cien años de evolución del género, con cinco o seis autores de primera línea mundial y docenas –por no decir más– de obras interesantes, algunas de ellas sin apenas conexión contextual entre sí, pero que responden a un mismo tipo de planteamiento en la configuración de su forma interior, aunque luego hayan sido desarrollados de maneras muy diferentes. A partir de esto, se entiende que prácticamente nada tienen que ver entre sí, por ejemplo: *La posibilidad de una isla* (Houllebecq 2005), *La conjura contra América* (Roth 2004), *Naufregio en el tiempo real* (Vinge 1986), *Ubik* (Dick 1969) o *Hyperión* (Simmons 1989) ni en motivos, ni en tópicos, ni en personajes, ni en ambientaciones, ni en referencias temporales. Forman parte de subgéneros diferentes, todos ellos interesantes para un antropólogo, un sociólogo o un crítico literario; sin embargo, todas ellas dentro de lo prospectivo.

Facilitar el trabajo de estos investigadores o de cualquier profano ha de partir de la consideración de una tipología clarificadora.

En este sentido, la mayor parte de los manuales plantea dos posibilidades: una cronología del género como la de Suvin (1979: 120-357) que puede llegar hasta Heródoto (ya he comentado esta posibilidad) o un estudio pormenorizado de autores (Scholes y Rabkin 1977: 13-113). Estos planteamientos tienen el problema de que el profano ha de tener ya unas mínimas nociones del género –y a menudo más que mínimas– para poder bucear entre los distintos epígrafes y entender qué posibilidades existen.

Sin embargo, cabe la posibilidad de una tipología temática. El problema de este tipo de tipologías por temas reside a menudo en la escasa utilidad de sus postulados, así como por otra parte en una obviedad y escasa relevancia

que convierten este tipo de obras en meros manuales de consulta para un acercamiento apenas superficial; en resumen, enciclopédico (Clute 1995).

Si partimos de la base de que lo prospectivo interesa por sus propuestas estéticas y culturales en general, parece interesante establecer una tipología que, si bien puede tener una estructura más o menos temática, plantee dichos temas desde sus posibilidades concretas como motivos y símbolos.

A partir de aquí, podemos considerar en primer lugar cómo cada tema es planteado desde una postura propia de lo prospectivo, es decir, por muy maravilloso y fantástico que sea el argumento o por muchas implicaciones ideológicas que dicho tema presente, será expuesto y desarrollado con un intento minucioso, podríamos decir «positivista», y de tendencias objetivadoras propias a menudo del Realismo decimonónico. No me refiero, por supuesto, a la positivista carga de detalles y clasificaciones jerarquizadas de muchos análisis literarios, sino al interés por plasmar una realidad cuyo referente, en este caso en particular, no puede ser real en términos empíricos. Estamos siempre ante ese «a la manera de lo prospectivo», esa retórica particular ya explicada, con que cada tema es desarrollado. De este modo, por ejemplo, una novela prospectiva antimilitarista, siguiendo la explicación de Juan Ignacio Ferreras: «en lugar de pintar a los militares como unos seres malvados, se contentaría con describirnos cómo los militares nacen, tienen un origen de y en una estructura más amplia que les da una significación» (1972: 141).

Lo podemos ver, por ejemplo, en *Dorsai* (Dickson 1960), en *El soldado* (Pournelle 1976), en *El mercenario* (Pournelle 1977) o en la polémica y compleja *Tropas del espacio* (Heinlein 1959).

En cuanto a las propuestas, podemos establecer la tipología de varias maneras, pero me centraré en las tres instancias narrativas que considero más relevantes, así como útiles para el no iniciado.

No obstante, nos encontraremos con algunos tipos que no entrarán dentro de este sistema. Por ello, analizaré ahora alguna de ellas.

Como ejemplo de subgénero que no entra dentro la clasificación por instancias narrativas, tendríamos la utopía, que quizás sea junto a la invasión extraterrestre la forma más conocida de lo prospectivo¹⁵⁵, aunque durante siglos se haya desarrollado como un género aparte y solo recientemente se haya fusionado con la ciencia ficción. Con un término recogido de Tomás Moro (1516), se trata de un género que como narración entra

155. Para un breve recorrido por las teorías acerca de la literatura de utopías: Fitting 2009. En otra línea: Murphy 2009b.

dentro de lo prospectivo, pero que ha sido empleado desde el ensayo durante toda la historia de la humanidad (Jameson 2006 y, especialmente, su exhaustivo y complejo estudio de 2005, donde la relaciona con ciertos impulsos humanos universales –siguiendo a Ernst Bloch (16-21)– y propone incluso diferentes niveles de utopía (24); Cantarero Abad 2007) y desde la narración ya en la modernidad, como en el caso de la interesante *Erewhon o Tras las montañas* (Butler 1872): un divertido viaje en tono satírico por un lugar situado donde nos indica el título leído al revés.

Esta utopía puede ser negativa (Murphy 2009a), es decir, aquella que construye una sociedad en la que no querríamos vivir –en este caso también se la conoce como «anti-utopía» o «distopía»–, como en casi todas las obras ciberpunk (Cavallaro 2001: 247) o como en *La naranja mecánica* (Burguess 1962), *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth 1953), *Fahrenheit 451* (Bradbury 1953) 1984 (Orwell 1949) o *Un mundo feliz* (Huxley 1932). La distopía se ha convertido en uno de los géneros más célebres de lo prospectivo y, quizás, en uno de sus máximos representantes (García-Teresa 2007b; López Keller 1991; Casado Díaz 2005)¹⁵⁶.

Y puede ser positiva¹⁵⁷, como *Tropas del espacio* (Heinlein 1959), *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969) o la trilogía sobre Marte de Kim Stanley Robinson (1994, 1996^a y 1996b), certeramente analizada esta última desde el punto de vista utópico por Fredric Jameson (2005: 463-489)¹⁵⁸. En los casos positivos, el contraste y la necesidad de mantener un sistema «funcional» provocarían un cierto tipo de catarsis al lector no tanto en el momento de lectura como –más acentuado que en otros ejemplos– en el de vuelta a su mundo «empírico» cotidiano, como en otros casos de literatura (Villar Dégano 1986: 129-130); es decir, a partir de la relación entre identificación y otredad (Jameson 2005: 9).

156. En el tercero de estos artículos citados, Casado Díaz emplea el término «utopías» para hablar de las distopías: *Nosotros* (Zamiatin 1922), *Fahrenheit 451* (Bradbury 1953) y *Un mundo feliz* (Huxley 1932). De todos modos, el artículo está enfocado al análisis de las posibilidades de las distopías, por lo que es un buen punto de partida para profundizar en el subgénero. Recomendando, por otra parte, el artículo de García-Teresa si se pretende profundizar, ya desde un punto de vista ideológico más complejo y exhaustivo.

157. Esto resulta menos frecuente; ya sabemos que con las historias felices se suele escribir poca literatura.

158. Un buen amigo me discute la «utopicidad» de esta novela. No pretendo divagar con esta nota, pero sí al menos aprovechar para ejemplificar lo que sería una sociedad utópica no basada solo en cambios sociales. Considero que un mundo donde muchos prejuicios socio-culturales han desaparecido al desaparecer nuestra manera de diferenciar los sexos puede ser considerada perfectamente dentro de esta línea.

Un ejemplo de unión de distopía y utopía en un solo libro lo encontramos en una de las más celebradas obras del género: *Los desposeídos* (Le Guin 1974).

Entre uno y otro caso, pero en general enmarcables dentro de la utopía positiva, quedan las colonias humanas en el espacio que mantienen o no contactos con la Tierra. Estas obras establecen un sistema de interacciones entre nuestra sociedad y otra que, a pesar de estar constituida por individuos muy similares a nosotros, casi siempre ha conseguido un modelo de vida más saludable, como en los ejemplos de *La Luna es una cruel amante* (Heinlein 1966) o las *Crónicas marcianas* (Bradbury 1950).

Por otra parte, nos encontramos con los «imperios galácticos», los cuales casi siempre acaban tendiendo a un análisis acerca de grandes acontecimientos históricos, así como –relacionado con ello– a especulaciones sobre la eterna circularidad de nuestros grandes errores y aciertos como especie. Sería el caso de la saga de la *Fundación* (Asimov 1951-1986), de *Mundos en el abismo* (Aguilera y Redal 1988), de la saga de la «Cultura» (Banks 1987) o incluso de la ambiciosa *Dune* (Herbert 1965). En todas ellas acaba apareciendo de una u otra manera la reflexión acerca del poder político y de la transitoriedad de cualquier sistema de gobierno. Tomo el término para toda obra en la que se presente un gobierno a nivel –cuando menos– galáctico, aunque no se tome la figura de un emperador.

Muy relacionadas con estos imperios galácticos suelen estar las «*space-operas*», subgénero más cercano a la novela de aventuras, donde un grupo de héroes del espacio lucha maniqueamente contra las fuerzas del mal. El ejemplo cinematográfico más famoso de estas *space-operas* sería *La guerra de las galaxias*, cuya leyenda negra afirma que fue «plagiada» de *La legión del espacio* (Williamson 1947)¹⁵⁹.

En cuanto a las célebres sociedades extraterrestres, por lo general, plantean el encuentro con el Otro, con el semejante-diferente al cual no somos capaces de comprender¹⁶⁰: «la condición simétrico-especular es la base elemental de la relación dialógica» (Lotman 1984: 41).

159. Aunque fuera así o no, la obra de Lucas supera en muchos aspectos a la de Williamson y, desde luego, las variaciones son demasiado importantes como para una acusación seria, por lo que como mucho podría hablarse de «inspiración» o influencia.

160. Lucien Boia (1997) realiza un recorrido extenso por estas relaciones entre el individuo y el Otro a lo largo de la historia. Desde otro punto de vista, Lotman profundizó en las relaciones de identidad semióticas entre el individuo y el Otro; relaciones cuya aplicación a estos temas deberán ser objeto de estudio en el futuro (Lotman 1983).

En este sentido, ya los hemos comentado dentro de la aparición de seres superiores, pero debe hacerse una distinción entre el planteamiento de un «ser superior» y el de un «ser diferente», ambos importantísimos dentro del género y de una gran riqueza en cuanto a propuestas y desarrollos. En este sentido, podemos encontrar sistemas culturales no valorables, como el de *La voz de los muertos* (Card 1986) o los descritos en *Naufragio en el tiempo real* (Vinge 1986).

Por último, tendríamos un género curioso y poco conocido por el gran público (pero también de larga tradición dentro de la ciencia ficción, aunque quizás sea más pertinente considerarlo prospectivo). Se trata de las novelas de ucronía, en las cuales se plantea que en algún momento del pasado algo no se desarrolló como en realidad sucedió y muestran cómo habría sido la historia humana en tal caso. El mejor ejemplo quizás sea el de *El hombre en el castillo* (Dick 1962) con unos Estados Unidos gobernados por Japón y Alemania desde la Segunda Guerra Mundial; argumento retomado con mayor interés por la historia en su conjunto en *Patria* (Harris 1994). Otros ejemplos serían *Pavana* (K. Roberts 1968), cuyo nóvum es que la Armada Invencible sí lo fue, así que los españoles invadieron Inglaterra; *Lo que el tiempo se llevó* (W. Moore 1953), donde el Sur venció en la Guerra de Secesión y *La conjura contra América* (Roth 2004), que retrata unos Estados Unidos donde los nazis ganaron unas elecciones presidenciales en Estados Unidos antes de la Segunda Guerra Mundial.

Alternative History [ucronías] can be identified as that form of SF in which an alternative locus (in space, time, etc.) that shares the material and causal verisimilitude of the writer's world is used to articulate different possible solutions of societal problems, these problems being of sufficient importance to require an alteration in the overall history of the narrated world (Csicsery-Ronay 2008: 103).

Ahora las preguntas imprescindibles son: ¿existen obras que escapen a estos tipos y a los siguientes? y ¿puede darse el caso de una obra que pueda adscribirse a dos o más de estos campos?

La respuesta es inmediata y evidente: sí, por supuesto. Pretendo desarrollar una tipología de tópicos y motivos principales, de corrientes, de subgéneros y tendencias con la significación de cada una de ellas. Sin embargo, encontramos mutantes en la saga de la *Fundación* (Asimov 1951-

1986) como importantísimo motivo de la obra, por citar un ejemplo. Pero en ese momento aparece una interacción entre el motivo del imperio galáctico y el del mutante, obligando a un desarrollo estético que no descuide ninguno de los dos aspectos. O, por ejemplo, es una derivación común de las ucronías el que deriven a la distopía (Duncan 2003: 212).

Como nota interesante, cabría apuntar que salvo en excepciones como los casos enunciados, es raro que dos de estos campos se entrecrucen de esta manera y mucho más extraño aún resulta que se entrecrucen tres o más –tendríamos quizás alguna de las continuaciones de *Dune* o quizás *Playa de acero* (Varley 1992)–, pero por lo general el desarrollo poético de uno de los motivos se impone sobre los otros.

Sobre todos ellos, podemos destacar –fuera de la tipología que continuaremos más abajo– el movimiento más significativo de los últimos años del siglo XX. Este último movimiento de verdadera influencia en el género, y más allá aún, ha sido el ciberpunk, cuya contextualización temporal describiré en el capítulo dedicado a la historia del género.

¿Y qué es el «ciberpunk»?

«The initial question to be asked about cyberpunk SF is not so much «What is it?» as «Who are the cyberpunks?»» (McHale 1992: 243).

La matización de McHale responde a lo anárquico que pareció el movimiento en sus inicios, en los cuales se identificaba casi más con el movimiento a una serie de escritores de fuerte personalidad –cuyas cabezas más visibles habrían sido William Gibson y Bruce Sterling– que una forma común de hacer literatura. Con el tiempo, parece que no sólo se puede hablar de movimiento literario, sino que las características del género han trascendido la propia literatura para pasar a la cultura popular.

Quizás el ciberpunk no sea archiconocido como tal, pero su estética sí es reconocida, asumida por muchos lectores y espectadores (Derey 1995). La profusión de cables, chips y monitores en talleres medio olvidados, así como una visión descreída e incluso amarga del mundo –muy cercana a la de la novela negra– y un mundo dominado por megacorporaciones que han ahogado a cualquier sistema democrático se han extendido del cine a la publicidad e incluso al arte. Pero ¿es sólo eso el ciberpunk? No parece:

From the point of view of the SF repertoire, there are a few, if any, absolute novelties in cyberpunk SF. Most cyberpunk motifs have precedents in earlier SF; some, indeed (e. g. the

renegade robot motif), are among the hoariest of SF clichés (McHale 1992: 246).

Por tanto, lo que caracteriza al movimiento son los elementos que selecciona y cómo los relaciona. El robot –que en los relatos de Asimov simbolizaba una propuesta ideológica sobre la humanidad y sobre sencillos conceptos éticos– se convierte ahora en un símbolo de las dudas e inconsistencias de la realidad:

Cyberpunk, one might say, translates or transcodes postmodernist motifs from the level of form (the verbal continuum, narrative strategies) to the level of content or world. To put it differently, cyberpunk tends to literalize what in postmodernist fiction occurs as metaphor – metaphor not so much in the narrow sense of a verbal trope (McHale 1992: 246).

Es decir, todos los problemas acerca de la caída de sistemas que desde Derrida, y aun antes, han ido apareciendo en nuestro mundo. Los protagonistas de los relatos ciberpunk han perdido casi siempre el sentido de sus vidas, por lo que se limitan a vagar por una sórdida realidad sin leyes en busca de una supervivencia que, con mayores o menores dudas, se cruza con los tradicionales sistemas éticos:

Antifoundational, skeptical of authority, suspicious about the possibility of human autonomy, and fascinated by the way technology and material objects shape consciousness and motivate behavior, cyberpunk would seem to square with postmodern culture as it has been amply described by Baudrillard, Jameson, and Jean-François Lyotard, among others (Sparler 1992: 627).

En fin, novela negra tecnificada. Sin embargo, los héroes de la *Edad de Oro* –como los de Heinlein y Asimov– usan su maestría con la tecnología para dominar el mundo o, al menos, su entorno inmediato; no así los personajes del ciberpunk, a quienes el mundo se les escapa (Huntington 1991)¹⁶¹.

161. Explicaré conceptos como *Edad de Oro* o *New Wave* en capítulo dedicado a la historia del género. De todos modos, estos términos figuran en el glosario.

La atmósfera a través de la cual estos personajes se mueven muestra un mundo degradado: un mundo en el cual sólo los objetivos económicos de grandes corporaciones marcan un sistema de orden en los restos de lo que antaño fuera una sociedad organizada. Estas sociedades, basadas en un extraordinario cruce entre capitalismo y anarquía, constituyen la marca de identidad popular e ideológica del género. Como vemos, la influencia de los esquemas posmodernos determina en todo el desarrollo narrativo: desde las tramas –casi siempre ambiguas, con un alto componente de necesidad de supervivencia– hasta los personajes y los espacios.

Valga lo dicho como ejemplo de cómo todos estos temas y motivos –desde los de la *New Wave* hasta los del ciberpunk– configuran una variedad tal de subgéneros en lo prospectivo que un determinado lector puede acostumbrarse a un cierto tipo de historias prospectivas (por ejemplo: las distopías o el *hard*) y renegar de otro (por ejemplo: las de imperios galácticos). En los próximos epígrafes expondré algunas características comunes a todos ellos y algunas diferencias.

Por último, debe tenerse en cuenta que aquí hablo de «tipología de lo prospectivo» como potencialidad estética, aunque dicha tipología es la misma para el género de la ciencia ficción. De este modo, quizás pudiera concluirse que lo prospectivo es una manera de profundizar o de desarrollar estéticamente ciertos elementos que ya se encuentran en la ciencia ficción, como ya he apuntado en el interludio. Por ello, propondré ejemplos de ambos géneros. Un buen ejemplo sería *Mundos en el abismo* (Aguilera y Redal 1988): una *space-opera* con elementos prospectivos muy marcados que no constituyen lo importante del desarrollo de la novela. Del mismo modo, tomaré ejemplos de novelas prospectivas que no me parezcan demasiado conseguidas –como *El día de los trífidos* (Wyndham 1951)–, pero que me sirvan para explicar tal tipo o tal otro. Con ello, espero ahondar un poco más en el hecho de que «lo prospectivo» no es en sí sinónimo de calidad, ni «ciencia ficción» es sinónimo de «paraliteratura»¹⁶².

162. Insisto –e insistiré las veces que considere necesario, pues me parece fundamental tenerlo claro– en que planteo ambos géneros como meras herramientas retóricas.

6. El tiempo

6.1. Significado del tiempo prospectivo

EL TIEMPO HA sido siempre la marca identificadora de lo prospectivo. No en vano, aunque sí incorrectamente, a menudo se ha considerado el género como aquella forma de literatura que presagiaba el futuro. Si esto hubiera sido así, las obras de ciencia ficción habrían estado escritas en futuro imperfecto y no en pretéritos (Csicsery-Ronay 2008: 76-7).

Sin embargo, ese «futuro» no es referencial, sino retórico. Es decir, como ya he explicado, ninguna obra prospectiva intenta de veras anunciarnos cómo será nuestra vida dentro de la suficiente cantidad de años. Que algunos de estos casos se hayan acercado de manera asombrosa —el ejemplo más claro sería *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth 1953)—, no supone más que una casualidad derivada de, bromeemos, una cuestión estadística: ¡alguna tenía que coincidir!

Bromas aparte, reconozcamos que defender un propósito referencial último en este «futuro» equivaldría a defender que Hamlet existió realmente y que toda la obra de teatro de Shakespeare no es más que una biografía estrictamente fidedigna de un determinado —y, ante todo, real— príncipe danés.

La literatura prospectiva no deja de ser literatura. Por ello, la futurología y todas las alusiones a la capacidad anticipadora de lo prospectivo deben ser planteadas, en un sentido suave, como excepcionales; en un sentido estricto, como meras entelequias de cumplimiento inconcebible en la realidad.

Sin embargo, la fuerza del género se basa precisamente en nuestra realidad –brutalmente real– impresión del desconocido «futuro». Nosotros sí nos enfrentamos al futuro y ese enfrentamiento es usado por los escritores del género como mecanismo retórico y estético (Csicsery-Ronay 2008, 13).

Para poder explicar la relación entre «futuro» y retórica –recordemos una vez más que el mecanismo retórico de lo prospectivo tiene su principio en su particular intelección–, recapacitemos sobre la literatura realista, basada en el pasado o en el presente. Se ha reflexionado una y otra vez, por ejemplo, sobre la obra de Proust tomando su idea del pasado como marca de nuestra identidad, como suma de toda una realidad. A lo largo de la «saga del tiempo perdido», el pasado va configurándose como una realidad en estado puro, en cuanto a que –podamos o no reflexionar sobre él, deformarlo en nuestro recuerdo, olvidarlo incluso– el pasado ha ocurrido y configura toda nuestra realidad. Esto son obviedades.

Por otro lado, el presente –aun vivido de continuo– se manifiesta en el constante cambio; pero el cambio –desde nuestra visión personal– es intocable, sigue siendo un hecho constantemente experimentado. Tanto en nuestra lectura del tiempo presente como en una discusión sobre la interpretación o los detalles de un recuerdo, apenas cabe la discusión interpretativa, sino la insistencia en el hecho: «Esto fue así» o «Esto está siendo así». Dos individuos podrán decir que lo vivieron, cada uno de ellos a su manera, pero esto sólo significa que tomaron posturas diferentes ante un hecho real que estaba sucediendo, una realidad que estaba cambiando y cuyo resultado ya «es». Y «es» porque ha sido y es causa y motor de consecuencias siguientes. Podremos interpretarlo, pero fácticamente ya ha tenido lugar.

Escribir una obra sobre el pasado, retratar el recuerdo incluso, supone hablar sobre la realidad, por mucho que este recuerdo se ponga en duda. El mero hecho de poner en duda un recuerdo implica que existe un pasado realizado, completo, y es sobre su recuerdo sobre lo cual dudamos. Discutimos porque sabemos que existe o existió un hecho e intentamos desentrañarlo.

Esto nada tiene que ver con el futuro.

Comenta Aristóteles que una de las herramientas para el conocimiento humano es la historia, por cuanto tiene de confirmación de causas y efectos a partir de decisiones y actitudes. Pero, comenta el estagirita, es superada por la literatura, puesto que esta no se encuentra atada a las imposiciones de lo ocurrido (García Berrio 1994: 27).

Podemos decir nosotros: la literatura es alternativa y la literatura sobre el pasado es alternativa en la interpretación del pasado, pero continúa dependiendo de los hechos.

¿Y la literatura sobre el futuro? Ahí la cosa cambia. El mero hecho de adentrarse en el futuro implica profundizar en una de las inquietudes más trascendentales del ser humano: lo desconocido, lo que no sabemos si llegaremos a ver y, más importante aún, la consecuencia última de nuestros actos. En suma: muchas de las respuestas. Literaturizar el futuro –o, mejor dicho, la idea de futuro: el concepto de «futuro»– implica llevar la ficcionalización a sus máximas consecuencias, explorar uno de los límites.

Un contrato de ficción asentado en el futuro parte ya de base de algunas premisas desconocidas para el pacto de ficción convencional. En primer lugar, la libertad escénica es casi absoluta. La documentación acerca de dicho futuro ya no puede ser la de un Galdós recorriendo Madrid tomando notas ni la de un Delibes buceando en bibliografía para escribir *El hereje* (1998). La documentación se basa en la labor imaginaria del autor, por supuesto. Sin embargo, esta imaginación encuentra en la literatura convencional sus espacios y, ante todo, en sociedades más o menos reales. Esto no ocurre en lo prospectivo. Pues sólo existen dos límites en la ambientación espacial de una obra ambientada en el futuro: la coherencia verosímil del mundo creado y la idea intelectual que configuran el proyecto literario. Pues en la novela realista esa coherencia viene dada ya por el mundo real, por el referente empírico, explícito en nuestra vida o en los libros.

Por el contrario, en el contrato prospectivo de ficción la coherencia se basa ante todo en la propia estructura construida y en su relación con la idea. Por supuesto que existe una referencialidad en nuestro mundo empírico, pero se encuentra mucho más alejada por cuanto no tiene que respetar numerosas reglas sociales, históricas, culturales, económicas, etc. La impredecibilidad del futuro, su inconsistencia, su «irrealidad» empírica condicionan –pero también «poetizan»– este tipo de literatura y abren un abanico de posibilidades completamente nuevo.

La novela prospectiva, sus argumentos –cuando están desarrollados en el futuro– se encuentran, a efectos de nuestra percepción del mundo,

en la misma habitación sin luz ni ventanas donde se encuentran nuestras reflexiones personales en torno al futuro. Por eso —una vez más— lo prospectivo no es profético, sino proyectivo o, incluso, extremadamente literario.

Por ello, caminando en la dirección contraria —prospectivo ambientado en el pasado—, cuando una obra desarrolla el género de la ucronía podemos decir que continúa siendo literatura prospectiva, porque permanece absolutamente fiel a los principios de lo prospectivo futurista: la idea de poder cambiar el pasado, así como las consecuencias de ese cambio en el presente, recogen esa posición proyectiva de la literatura sobre el futuro, convirtiendo el pasado y el presente en otros «países desconocidos», como diría Hamlet. Su inconsistencia, su desvinculación con los hechos, mantienen la misma relación entre referente y texto que lo prospectivo sobre el futuro. Por supuesto que la libertad de esta postura se encuentra mucho más limitada que en el caso del futuro, pues en la ucronía el autor debe guardar cierta coherencia con las reglas impuestas por el propio pasado —de no funcionar de este modo, la ucronía fracasaría—, pero aun así dicha coherencia debe tomar como principio regulador la propia idea y permite cambiar los escenarios y espacios de la realidad referencial a discreción del autor.

¿Acaso los Estados Unidos descritos en la ucronía *Lo que el tiempo se llevó* (W. Moore 1953) son tan referenciales y tan esclavos de la realidad empírica como los descritos en la literatura convencional? Nada tienen que ver las dos sociedades y precisamente de esa significativa diferencia parte el potencial interés de la obra. Lo mismo puede afirmarse de *La conjura contra América* (Roth 2004). Sin embargo, no debemos olvidar que lo importante de todas estas obras es el acto literario que comienza con ellos, no la especulación histórica: «el historiador hace historia contrafactual mientras que el narrador hace ucronías según lo previamente acotado. Aunque haya transferencias e influencias mutuas» (Murcia 2009).

Es un buen momento para recordar cómo todo lo visto hasta el momento muestra que la denominación «ciencia ficción», insisto una vez más, ha hecho demasiado daño al género y ha desviado improductivamente la atención hacia direcciones inconsistentes. La visión del tiempo, la implícita atención al desarrollo científico presente en el término, es sólo uno de los elementos que lo demuestra.

En cuanto a las relaciones narrativas entre «tiempo interior» de la obra y «tiempo exterior», es decir, al uso de recursos de «retrospección in-

terna» o «externa» (Bal 1997: 57-76; Garrido Domínguez 1996: 157-206), lo prospectivo no acostumbra a introducir grandes cambios en el paso de la «fábula» a la «historia». Las historias suelen ser de carácter lineal, muy decimonónicas en sus estructuras temporales.

Tendríamos la excepción —por razones obvias— de los relatos de viajes en el tiempo. Sin embargo, este último tipo de relatos mantiene en sí mismo una estructura lineal escondida bajo un tramposo y acrobático juego de «antes» y «después», que mantiene la sensación de inexorabilidad de un tiempo lineal y, lo que es más clásico, de una historia lineal de la humanidad (Csicsery-Ronay 2008: 81, 98-102). Por ello, apenas existen obras con recuerdos o interconexiones narrativas entre momentos temporales, con contadas excepciones como la compleja *La mujer del viajero del tiempo* (Niffenegger 2003). En este tipo de relatos, existe una continua referencia a tiempos cronológicos históricos anteriores y posteriores, pero no realmente una estructura temporal en cuanto a la historia narrada ni en cuanto a la percepción del protagonista. En realidad, los cambios de un tiempo al anterior o al siguiente se suceden de una manera casuística completamente lógica y que el lector recibe como estrictamente ordenada cronológicamente desde el planteamiento tanto físico como psicológico de alguno de los personajes; por lo general, el protagonista. En definitiva, la causa siempre precede al efecto y no se rompe el orden lógico de los acontecimientos. Si se profundiza en ejemplos como el de Niffenegger, el género tiene ahí —en la realización de juegos estructurales posmodernos, connotativos, a partir de historias de viajes en el tiempo— unas posibilidades poéticas incalculables.

Un buen ejemplo de linealidad dentro del relato de viaje en el tiempo sería *Puerta al verano* (Heinlein 1957a), donde el protagonista debe viajar atrás y adelante para evitar un asesinato que ocurrirá en el futuro. En alguna ocasión, incluso se ve a sí mismo en un momento anterior al del presente narrativo. Sin embargo, desde la óptica del paso del tiempo de la narración no existe retrospección ni elipsis alguna de la manera en que suele ser considerada en los estudios de narratología sobre el tiempo (Villanueva 1994; Baquero Goyanes 1995; Garrido Domínguez 1996: 157-206).

Otro magnífico ejemplo lo encontraríamos en *El fin de la Eternidad* (Asimov 1955), donde una especie de policía temporal ve toda la historia de la humanidad desde fuera y viaja a un momento o a otro con el fin de mejorar el futuro. Por tanto, por muchos lugares del pasado o del futuro que visiten, por muchos cambios que provoquen en la realidad, la

narración siempre queda situada fuera del tiempo cronológico del Universo, es decir, todo transcurre en un tiempo físico de los personajes tan cronológico y tan afectado por la casuística y la lógica como el de los seres humanos comunes. En resumen, la trama que seguimos en casi todas las narraciones de viajes en el tiempo es una trama lógica de seguimiento fiel del orden de los acontecimientos desde el punto de vista de al menos uno de los personajes.

En definitiva, los juegos narrativos en lo prospectivo respecto al tiempo continúan sin ser explotados en la mayor parte de las novelas¹⁶³.

Podemos aceptar a partir de aquí la teoría de Mieke Bal:

Parece ser que las desviaciones de la cronología tienden a ser más drásticas cuanto más compleja sea la fábula. Esto puede ser, con toda probabilidad, resultado de la necesidad de explicar mucho en una fábula compleja. La explicación suele tomar forma de referencias al pasado (Bal 1997: 61).

Entonces deberíamos reconocer que, por lo general, las fábulas propuestas por el género no suelen ser demasiado complejas.

Planteemos ahora cómo se puede manifestar el uso retórico del concepto de «tiempo histórico».

6.2. Tipología temporal

EN PRIMER LUGAR, podemos plantear tres grandes grupos de ambientaciones temporales, cada una de las cuales ya puede marcar de por sí un cierto tipo de obras y excluir muchas otras.

Representa grandes diferencias desde un punto de vista semiótico-narrativo la elección por parte del autor acerca del momento en el cual ubica el mundo construido, según sea en un periodo de tiempo cercano al de la escritura de la obra o en uno lejano. Nada tiene que ver una invasión extraterrestre que ocurre hoy –día de mi escritura de estas palabras: 6 de marzo de 2010– que aquella desarrollada durante el 22 de agosto de 3452. Tanto el pacto de ficción como la periferia connotativa resultante de dicha elección serán muy diferentes.

En un tiempo cercano al del autor, el lector se planteará, en principio, problemas inmediatos mucho más concretos y prácticos, mientras que en una obra ambientada en el siglo XL debería tender de base a problemáticas más abstractas y universales. Sin embargo, esto no habrá de ser así de rígido en la práctica.

Si tomamos *El fin de la infancia* (Clarke 1953), por ejemplo, nos encontramos ante el mismo tiempo histórico, prácticamente, que el del autor y, no obstante, la polémica tratada se centra en la naturaleza universal del ser humano y su lugar en el Universo. Esta novela, recordemos, trata de la evolución de la humanidad a partir de los niños que van naciendo, los cuales disponen de consciencia colectiva y terminarán uniéndose de una manera tanto física como espiritual con el Universo. Por el contrario, *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969) nos plantea un tiempo en el cual el ser humano se ha extendido por el Universo, ha colonizado otros planetas e incluso en cada uno de ellos ha tenido tiempo de evolucionar física y psicológicamente de una forma muy alejada de la nuestra.

Otro ejemplo, ahora de esta última novela: en el planeta Invierno propuesto por Ursula K. Le Guin no existe diferenciación física ni psicológica de sexos; por tanto, un observador humano parecido a nosotros tiene graves problemas de integración entre los habitantes de dicho planeta. El problema planteado por la autora conlleva, en principio, unas repercusiones prácticas y un discurso social mucho más inmediato que el de *El fin de la infancia*.

Por tanto, podría parecer que la regla no se cumple y, en consecuencia, ¿por qué escoger un tiempo histórico y no otro? Pues, bien... Desde luego,

163. Podemos encontrar alguna excepción, como el séptimo viaje de Ijon Tichy (Lem 1971b). Un ejemplo de novela española interesante de viajes en el tiempo sería *Concerto Grosso* (Zaragoza 1980).

en muchos casos no parece estar tan relacionado tanto con la simbología como con la verosimilitud de la metáfora escogida. Es decir, si estamos planteando un viaje hiperlumínico, resulta absurdo ambientarlo en 2008, ya que nuestra ciencia no ha alcanzado el nivel de adelanto suficiente como para permitir tal posibilidad. Si, por el contrario, pretendemos desarrollar las repercusiones de una invasión extraterrestre, en términos de verosimilitud, tanto da plantearla en 2008 como en 3002 pero, al no resultar necesario llevarla al futuro, se puede jugar con mayor facilidad con las impresiones del lector en cuanto a su propia visión del conflicto narrativo en cuestión. Se trataría sólo de una cuestión relacionable con la eficiencia y economía del pacto de ficción.

Ahora bien, por esto mismo a efectos de recepción no conllevan las mismas conclusiones una elección que la otra; y aquí es donde la elección implica un fundamental proceso retórico. Al fin y al cabo, una sociedad futura siempre planteará una extrapolación y, casi siempre, una hiperbolización de problemas actuales, mientras que una ambientación actual no exigirá ni sufrirá filtro alguno de mediación. Así que planteará los problemas de una manera mucho más directa.

De este modo, en *El fin de la infancia* nos es fácil identificarnos con los padres humanos de los muchachos mutantes y contemplar el problema desde un aspecto mucho más intuitivo y, podríamos aventurar, sentimental. Por el contrario, en *La mano izquierda de la oscuridad* el ejercicio de intelectualización necesario para extraer las conclusiones requiere una consciente y compleja adecuación del fenómeno presentado a nuestra propia realidad; existe un distanciamiento considerable con los hechos narrados y obliga a contemplar el problema «desde fuera», a partir de una desautomatización mayor desde el referente que parte, por tanto, del propio lenguaje (Csicsery-Ronay 2008, 41-44).

Cuando las coordenadas temporales son casi iguales a las nuestras, el pacto de ficción se plantea desde la espera inmediata del conflicto, partiendo de la base de que este podría producirse en cualquier momento y sugiriendo la relatividad y fragilidad de nuestros planteamientos cotidianos. Es decir, el conflicto podría darse ahora, mañana, dentro de unas horas, así que el autor parece afirmarnos que nuestra vida se sustenta —en definitiva— sobre principios inconsistentes. Esto resulta muy evidente en *El fin de la infancia*.

También el mundo del futuro presenta la inconsistencia de nuestra vida, pero desde una perspectiva mucho más alternativa, como si dijéramos:

«Esto podría haber sido de otro modo o podrá serlo en el futuro, mas nada cambiará bruscamente hoy; los planteamientos o los presento desde una universalización mucho mayor y las conclusiones a extraer habrán de ser más universales y menos concretas». Tendríamos el ejemplo exacto en *La mano izquierda de la oscuridad*. Concreción frente a abstracción; si bien nunca, por supuesto, de forma definitiva y cerrada.

De modo que ya podemos establecer una primera diferenciación formada por tres tipos de obras:

1. Las que nos narran hechos referentes a un futuro cercano o incluso a nuestras propias coordenadas temporales.
2. Aquellas que se refieren a un futuro lejano de la humanidad.
3. Aquellas cuyas coordenadas temporales no se especifican, pero que en principio conllevan adelantos tecnológicos del futuro.

Si se exigieran unos parámetros más o menos concretos, podríamos decir que las primeras no habrán de suceder en un futuro más lejano que los siguientes diez o quince años —aproximadamente, por supuesto— a partir del momento de la escritura del texto, con el fin de mantener cierta relación con nuestro tiempo. En estos casos, por otro lado, el autor tiene facilitada una parte del pacto de ficción —como hemos visto respecto a la coherencia, en el epígrafe anterior—, mucho más complicada para el resto del género.

A esta primera selección la denominaré «T₁» y, por tanto, tendríamos:

T1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto

T.2: Tiempo indefinido o claramente posterior al de la escritura del texto

Por otro lado, nos encontramos con otros dos subgéneros en los cuales el factor «tiempo» resulta determinante: el *steampunk* y la ucronía.

El primero de ellos (en realidad, un tipo de ucronía desarrollado hasta configurar un subgénero propio¹⁶⁴) se trata de uno de los campos más recientes abiertos en lo prospectivo. Los hechos narrados suelen ser

164. La diferencia con la «ucronía» estriba especialmente en que no existe ningún cambio en hecho histórico alguno que justifique este mundo alternativo.

ambientados en la época victoriana, es decir, entre los años 1851 y 1900 aproximadamente. Sin embargo, se nos presenta una sociedad –por lo general inglesa¹⁶⁵– alternativa en la cual la tecnología ha llegado a cotas más altas de las que realmente tuvieron lugar en aquella época. De este modo, pueden aparecer complejos aparatos voladores, armas muy avanzadas o máquinas del tiempo. Sin embargo, todo ello debe ceñirse de algún modo a la ambientación de estas épocas: no aparecen rayos láser, ni viaje hiperluminico, ni centrales nucleares. La fuente de energía principal continuará siendo el carbón y la parte mecánica primará en cualquier avance tecnológico sobre la electrónica. Realmente, los autores están volviendo a los orígenes del género, a las obras de Verne y Wells –con naves espaciales a vapor y robots de madera–, recogiendo los modos y costumbres de una sociedad que resulta hoy en día exótica por su estricta educación y su recargada estética. Se trata por otro lado, de un retorno a los inicios de la ciencia ficción (Csicsery-Ronay 2008: 108-110):

History ceases to be a matter of describing events and experience, and becomes a matter of associating texts (Csicsery-Ronay 2008. 110).

El subgénero fue reconocido gracias a Tim Powers y su novela *Las puertas de Anubis* (1983) y ha sido continuado por algunos novelistas sin una gran trascendencia, pero con suficientes ejemplos como para merecer ser mencionado, como *The Difference Engine* (Gibson y Sterling 1990) o *La trilogía steampunk* (Di Filippo 1995). Un caso anterior al de Powers, pero de menor trascendencia sería: *Morlock Nights* (1979), de K. W. Jeter.

Destaca muchísimo más el ya analizado subgénero de la ucronía. Representa uno de los géneros más interesantes y curiosos de lo prospectivo puesto que abarca numerosos terrenos y debería ser enfocado a menudo desde la óptica de la literatura comparada.

Cabría aquí una crítica acerca de una hipótesis defendida en el capítulo dedicado a la definición, por la cual lo prospectivo y la ciencia ficción no suelen representar grandes conflictos históricos ni presentar personajes de cierto renombre. ¿Acaso las ucronías no hacen claras referencias a quiénes ganaron la Guerra de Secesión y la Segunda Guerra Mundial? Sin embargo, incluso las ucronías respetan esta tendencia, por cuanto sus

argumentos acostumbran a centrarse en el ciudadano corriente, afectado en mayor o menos medida por las alteraciones impuestas, y huyen de los personajes célebres. Un caso excepcional en este sentido será el de *En el día de hoy* (Torbado 1976), seguramente debido a las particulares condiciones sociales y políticas de nuestro país en el momento en el cual fue escrita (Castro Díez 1990: 41). Esta novela plantea la posibilidad de que la guerra civil española la hubieran ganado los republicanos y transcurre durante los primeros años de este nuevo régimen.

Existen más casos de narrativa ucrónica en España, siempre con menos éxito que la de Torbado y casi siempre en torno a los años setenta y ochenta (Santiago 2001):

De manera muy especial, los años de la transición democrática favorecen varias propuestas ucrónicas que muestran tanto las limitaciones como las aspiraciones de la sociedad española de la época (López García 2009: 654).

Algunos ejemplos serían: *Anales de la IV República española* (Sierra 1967) 1936-1976. *Historia de la segunda república española* (Alba 1976), *El desfile de la victoria* (Díaz-Plaja 1976), *...y al tercer año resucitó* (Vizcaíno-Casas 1978), *Los rojos ganaron la guerra* (Vizcaíno-Casas 1989), los cuentos de Max Aub (1960-1965) y, ya más recientemente, el cuento “Ucronía” (Talens 1994) o los incluidos en la antología: *Franco: Una historia alternativa* (Díez 2006).

Así, podemos ya añadir algunos apartados más a nuestra tipología:

T.1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto

T.1.1: La sociedad ha sido transformada debido a la alteración radical de un acontecimiento histórico, producida antes del momento de escritura del texto

T.2: Tiempo al menos quince años cronológicamente posterior al de la escritura del texto

T.3: Tiempo cronológicamente anterior en al menos veinte años a la escritura del texto

T.3.1: Hechos ambientados en una sociedad inglesa victoriana (1851-1900) alternativa, en cuanto a que dispone de una tecnología más avanzada que la históricamente verificable (*steampunk*)

165. Un ejemplo madrileño sería *Danza de tinieblas* (Vaquerizo 2006).

En los ejemplos de T.2, la sociedad futura –o al menos con una tecnología social completa propia de un futuro tecnológico (pueden existir obras sin identificación cronológica exacta, pero con reminiscencias claramente futuras)– si se da en nuestro propio planeta, caben tres posibilidades: una mera extrapolación de algún problema social actual (a menudo en forma de distopía), la aparición de un estado post-apocalíptico de la humanidad (a menudo debido a las consecuencias de una Tercera Guerra Mundial) o el planteamiento de una utopía.

De este modo, nos encontramos con:

T.2.1: Extrapolación social de un problema.

T.2.2: humanidad post-apocalíptica.

T.2.3: Utopía.

T.2.1 puede contener en sí mismo innumerables posibilidades, tales como la superación de una minusvalía física y sus consecuencias psicológicas y filosóficas como en *El señor de los sueños* (Zelazny 1966) o *Flores para Algernon* (Keyes 1966); el problema de nuestras limitaciones o de nuestra propia naturaleza física, como en toda la obra de Dick, especialmente *Ubik* (1969); el afán por explorar nuevos terrenos de conocimiento es el caso de *Las máquinas de Dios* (McDevitt 1995) o de *Hyperión* (Simmons 1989); o la aparición de seres naturales o artificiales superiores a nosotros en algún aspecto en la línea de los ciborgs o en la de *Homo plus* (Pohl 1976); los androides de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick 1968) o los seres de gran capacidad de inteligencia artificial, como en *Playa de acero* (Varley 1992) o mutantes como los de *Más que humano* (Sturgeon 1953).

Dentro de T.2.3 se debe incluir el subgénero *hard*, más vinculado a la ciencia ficción que a lo prospectivo. Se basa en un planteamiento extremadamente científico con un estudio previo de las posibilidades reales de los planteamientos presentados (Samuelson 2009). Se tiene por gran maestro de este subgénero a Arthur C. Clarke, con sus *Cita con Rama* (1972) y *2001, una odisea espacial* (1968).

Este subgénero se caracteriza por su cuidadosa documentación y su tono de aparente «seriedad» en el tratamiento de cada elemento de la obra. En ella pueden incluirse prácticamente todos los tipos de lo prospectivo:

Cuando la ciencia ficción retoma los temas más estrictamente científicos y se basa principalmente en el mundo de la cien-

cia, se habla de ciencia ficción «dura», comúnmente de ciencia ficción *hard*, utilizando directamente la palabra original inglesa ya que casi nadie usa su traducción literal del castellano. Por lo general, la física, la química de la biología, con sus derivaciones el ámbito de la tecnología, son las ciencias que soportan la mayor parte de especulación temática de la ciencia ficción *hard* (M. Barceló 1990: 55).

Este género ha sido atacado a menudo por su frialdad y por haber sido abordado en la mayoría de los casos por científicos con inquietudes a menudo más divulgativas o proyectivas que estéticas. Un buen ejemplo es *Cronopaisaje* (Benford 1980), una obra alabada por muchos aficionados y, sin embargo, muy débil en sus cualidades literarias. La obsesión de Benford es el tiempo y sus magnitudes, y todo el argumento se centra en dicho problema.

La novela comienza con una divertida cita de Albert Einstein, de 1955: «Para nosotros los que creemos en la Física, la distinción pasado, presente y futuro es sólo una ilusión, aunque sea una ilusión tenaz» (citado por Benford 1980: 19).

En la obra se nos muestran dos momentos del planeta Tierra conectados por un sistema de comunicación intratemporal. Una de las historias comienza en la primavera de 1998, en medio de un mundo al que le queda poco para su autodestrucción ecológica total (no quedan alimentos ni fuentes energéticas) y la otra en septiembre de 1962 (cada cambio de momento comienza con una nota referente al espacio temporal en que nos encontramos). La trama de *Cronopaisaje* se inicia cuando un científico de 1998 manda un mensaje a uno de 1962 para que impida el accidente ecológico que provocará la destrucción del mundo. El mecanismo se basa en un descubrimiento científico real, al parecer real: el viaje de un haz de taquiones en el tiempo, cuya práctica no ha sido desarrollada todavía en los extremos detallados en el argumento.

Por la frecuencia y ritmo de transmisión ambos científicos consiguen comunicarse por morse.

La novela ha sido muy valorada por su rigurosidad científica y establece un juego temporal entre dos visiones: la de un científico en el contexto de los inicios de los años sesenta y el del hombre de unos supuestos finales de los noventa. Los contrastes que se establecen entre ambos personajes serían posibles en una novela de historias alternadas temporalmente, pero

la interconexión profunda jamás se podría alcanzar de la misma manera que a través de una novela prospectiva.

Por otro lado, ambos científicos deben superar la incredulidad de sus respectivos contemporáneos en un estudio. Con ello, el autor intenta mostrar a un lector profano ciertas teorías reales acerca del tiempo. Se dice en un diálogo entre uno de los científicos de la obra y un profano:

—¿Cuál es la velocidad del tiempo?

—Bueno, es... —Peterson se interrumpió, pensando.

—¿Cómo puede pasar el tiempo? ¡La velocidad es un segundo de movimiento por segundo! No hay ningún sistema concebible de coordenadas en física por el cual podamos medir el tiempo que pasa. Así que no existe el paso del tiempo. El tiempo está inmóvil en lo que al universo se refiere (Benford 1980: 119).

Los protagonistas distan mucho de ser héroes, aunque consigan salvar el mundo, tanto por sus propias características como por los condicionamientos y prejuicios que han de sufrir. El estudio no sería el mismo de no partir de esta hipótesis ficticia en la que se basa la novela, una base hoy imposible y que podría parecer inaceptable incluso para la propia comunidad científica. Por todo ello es, también, un alegato a favor de los logros de la ciencia y una llamada contra el escepticismo.

Además, como ya hemos apuntado, su vertiente increíble despierta al lector de sus convenciones en cuanto a lo que es en realidad el tiempo y en cuanto a las posibilidades insospechadas que la física moderna podría llegar a abrir. Nos encontramos por todo ello ante un claro exponente de la típica obra *hard*, con todas sus virtudes y todos sus defectos.

Por otro lado, en T.2.1, también podemos considerar como subgéneros la distopía, ya comentada.

Podríamos considerar las novelas de *utopía* como pertenecientes a T.2.1.; sin embargo, limito este grupo a aquellas novelas que se centran en un único individuo, o en un grupo limitado de individuos, y no incluyo aquí las referencias a sociedades enteras.

En cuanto a las «novelas post-apocalípticas», nos encontramos con uno de los géneros más célebres y más fácilmente definibles (Mousoutzanis 2009). Se trata de obras que transcurren en nuestro planeta después de un trágico acontecimiento que haya terminado con casi toda la población

humana. Los supervivientes deben enfrentarse a un medio hostil; sin embargo, lo más importante de estas novelas suele partir de la desaparición de la cultura humana y sus consecuencias. Quizá la mejor y más interesante de todas ellas sea *Cántico por San Leibowitz* (W.M. Miller 1960). En esta novela encontramos, por cierto, el más común recurso postapocalíptico: la Tercera Guerra Mundial, suceso raro de encontrar en todo el género como argumento en sí mismo, pero muy frecuente como escenario subsiguiente.

Otros recursos son las epidemias, como en la extraordinaria *La tierra permanece* (Stewart 1949); el calentamiento de la temperatura, como en la desoladora *El mundo sumergido* (Ballard 1962); o una invasión alienígena, como en *El día de los trífidos* (Wyndham 1951).

Algunas resultan tan originales como *La intersección de Einstein* (De-lany 1967), *Invernáculo* (Aldiss 1964) o *La carretera* (McCarthy 2006) en las cuales se desconocen las causas del cataclismo.

Para hablar de literatura postapocalíptica deben darse varios factores. Por ejemplo, no bastan el desastre y el genocidio, pues obras como *Playa de acero* (Varley 1992) o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick 1968) contienen estos elementos y poco o nada tienen que ver con las anteriores.

En primer lugar, la posibilidad de hacer renacer la cultura perdida debe ser casi nula. A continuación debemos centrarnos en la lucha de los supervivientes contra un medio ambiente hostil, en el cual el papel de la naturaleza suele resultar determinante.

Casi todas cuestionan la necesidad de la civilización. Que la cuestionen no implica obligatoriamente que la censuren, pues no pocos casos se dan de nostalgia respecto a lo perdido (Stewart 1949; McCarthy 2006)¹⁶⁶. Curiosamente, no suelen centrarse en la pérdida tecnológica, así que las críticas derivan casi siempre hacia lo social y los prejuicios y los convencionalismos innecesarios. Pero, lejos de defender un regreso feliz a la naturaleza, de ser alegorías del mito de la *Edad de Oro* perdida, casi siempre terminan derivando hacia nuevas sociedades con nuevos prejuicios y convencionalismos. Sin embargo, casi siempre terminan siendo determinados por el medio ambiente, por las circunstancias consecutivas de la tragedia.

166. Recomiendo especialmente estas dos obras para entender este subgénero, por tratarse de algunas de las grandes desautomatizaciones respecto a nuestra civilización y sus logros: una revalorización de lo que el ser humano ha conseguido y es capaz de perder. En particular, el lirismo y la emotividad del final de la novela de Stewart hace que sea considerado —con absoluta razón— uno de los más tristes y conmovedores del género.

Podría apuntarse como paradigmático el caso de la *Invernáculo* (Aldiss 1964), donde la muerte ha pasado a ocupar un lugar muy secundario por meras razones de supervivencia en un entorno hostil.

Por otro lado, excepto con ciertas excepciones, se hace muy difícil poder superar varios miles de años de civilización y terminamos encontrando casos de hibridismo social entre los nuevos y los antiguos esquemas. El mejor ejemplo y quizás el más sutil lo representa *La intersección de Einstein* (Delany 1967), con una cultura desarrollada cientos de años después del desastre y que ha conservado como mitos al mismo nivel figuras como los Beatles, Jesucristo, Orfeo y tantos otros en una sociedad muy primitiva (en términos tecnológicos).

Especialmente curioso es el caso de *Dhalgren* (1975), la obra maestra de Delany, donde sólo una ciudad de los Estados Unidos ha sufrido el desastre, quedando voluntariamente separada del resto del país. Ciudadanos de todo el país acuden allí, una ciudad sin ley donde reina la anarquía más absoluta, a deshacerse de los problemas de la vida cotidiana, a vivir desde el concepto más radical de libertad y autodeterminación en una larga y compleja catarsis. Algunos permanecen uno, dos meses; otros no la abandonan jamás. El protagonista, un hombre que ha perdido la memoria y no recuerda ni su propio nombre, encontrará en este «Edén» su lugar... no ideal, sino el único que puede acogerle, acabando por descubrir que es el único personaje realmente libre de la ciudad.

En cuanto a los otros tipos, por sus características intrínsecas parece más conveniente enfocarlos desde el punto de vista de los personajes, aunque por lo general pueden ser clasificados en el lugar apuntado en cuanto a sus coordenadas temporales.

Visto todo ello, ya podemos contemplar las célebres novelas de viajes en el tiempo, las cuales disponen también de cierto número de variantes. El punto de partida del viajero puede pertenecer a nuestras coordenadas temporales o centrarse en una sociedad futura, lo cual es más corriente. Existen varias opciones. En primer lugar, existen aquellas que parten de la base de que los acontecimientos no pueden ser cambiados y la lógica causa-efecto de la realidad no se verá nunca alterada. Es el caso de *Puerta al verano* (Heinlein 1957a).

Una curiosa conjunción entre viaje en el tiempo y ucronía es *Lo que el tiempo se llevó* (W. Moore 1953), donde una máquina del tiempo juega un papel fundamental en la trama y donde la ucronía está basada en un intento consciente de cambio por parte de un personaje.

El tema en sí es uno de los más antiguos del género y tiene sus ilustres raíces en el clásico de H.G. Wells *La máquina del tiempo* (1895), aunque en ella el viaje se realiza hacia el futuro.

Otro ejemplo interesante de manipulación del tiempo histórico lo constituye *La patrulla del tiempo* (1991), de Poul Anderson, con un cuerpo de policía especializado que se dedica a perseguir delitos relacionados con estos viajes.

Como último ejemplo, conviene recordar una serie de relatos más una novela corta que escribió Fritz Leiber sobre dos bandos en el futuro que emplean los viajes en el tiempo como estrategia bélica (Leiber, 1958a, 1959-1965).

El subgénero tiene interés ante todo por el contraste que suele producirse entre un protagonista anacrónico y una sociedad, procediendo casi siempre al análisis más o menos pormenorizado de las características de la misma. Se cumple así uno de los elementos más comunes de lo prospectivo (compartido por otros géneros, como su pariente: los viajes imaginarios): la interacción de un individuo ante un medio hostil que no acaba de comprender ni aceptar.

Por tanto, la base no dista mucho de las estructuras comunes que he analizado en los capítulos anteriores. A menudo, la interacción exige una comprensión mutua, una aceptación por ambas partes (de la sociedad y del individuo extraño a ella) de los diferentes sistemas implícitos en cada uno.

Sin embargo, quizá las obras más interesantes sean precisamente aquellas ya citadas de personajes que emplean el viaje en el tiempo como medio de preservar ciertos valores éticos. En todas ellas se rompe la concepción inmovilista del tiempo y se plantea la historia de la humanidad y de los individuos que la forman como un sistema muy relativo, de valores ambiguos y de carácter en exceso localista («temporalmente hablando»). El mejor ejemplo lo encontramos en *El fin de la eternidad* (Asimov 1955), novela en la cual los personajes acaban desistiendo de realizar ningún cambio en la línea temporal de la humanidad y dejan al propio devenir del universo el desarrollo de los acontecimientos, por tratarse de problemas demasiado complejos. Al llegar a este punto, Asimov afirma que la ética de las decisiones históricas no puede ceñirse a reglas estrictas que eludan las propias características del momento, además de plantear que el ser humano sólo es capaz de progresar y ser feliz haciéndose fuerte ante dificultades. Resulta demoledora la imagen de los últimos seres humanos existentes tras siglos de intervención a favor de ellos: unos supervivientes vacíos, vencidos por la desidia, sin metas ni sentido y claramente infelices.

No son pocos los ejemplos de novelas de viajes en el tiempo con intentos de reflexión filosófica más o menos conseguidos. Sin embargo, el motivo favorito dentro de este terreno siempre será el de la paradoja. El planteamiento comúnmente citado es el del individuo que retrocede en el tiempo para matar a su abuelo antes de que conozca a su abuela; de conseguirlo, ¿cómo pudo nacer para viajar en el tiempo y realizar su acto? A menudo la solución a este conflicto se excusa con el tópico de los «universo paralelos», excusa argumental quizá no demasiado brillante. Esta hipótesis plantea que, dado que la alteración histórica resulta imposible por la propia ontología del concepto de devenir histórico, una salida plausible del problema consistiría en afirmar que nada más producirse el viaje en el tiempo se crea un universo paralelo de características idénticas al de partida excepto en lo referente a los cambios producidos. Es decir, el personaje puede matar a ese abuelo con total tranquilidad por la sencilla razón de que no es su abuelo, sino el de otro personaje que, de haber existido, habría sido idéntico a él. Novelas como *Cronopaisaje* (Benford 1980) han explotado a menudo este recurso.

La tipología, por tanto, debe recibir ahora la siguiente adición:

T.4: Viaje en el tiempo.

T.4.1: Respeto rígido de los acontecimientos de cualquiera de las coordenadas temporales.

T.4.2: Alteración de los acontecimientos por cambio en el pasado.

T.4.2.1: Por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto.

T.4.2.2: Por acción de una organización que prevé los acontecimientos desde fuera de las coordenadas temporales.

T.4.3 Creación de un universo paralelo debido al viaje en el tiempo.

A menudo muchas de las estructuras de T.4.1 se reducen a juegos de ingenio argumental por parte del autor, quien debe realizar un cierto esfuerzo por cerrar todas las sub-tramas abiertas sin crear ningún tipo de paradoja. El lector termina por quedar deslumbrado ante la pericia técnica del narrador, de un modo similar a la satisfacción producida al ir cerrando todos los cabos de la trama de una novela de detectives. Este hecho no niega, por supuesto, la existencia de relatos de gran calidad lírica, psicológica o incluso filosófica. En este sentido cabe recomendar una interesante colección de los mejores relatos de viajes en el tiempo: *Cronopaisajes* (M. Barceló 1997), que representa el mejor ejemplo al que se puede acceder.

Por el contrario, T.4.2 y T.4.3 plantean posibilidades mucho más amplias, separándose sólo del terreno de la ucronía cuando los acontecimientos alterados son absoluta creación ficcional del autor y no hechos de nuestra realidad histórica. La libertad de estas novelas de viajes en el tiempo es mucho mayor que la de las ucronías, pero también sus objetivos son bien distintos¹⁶⁷.

Esquema de la tipología temporal

T.1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto

T.1.1: La sociedad ha sido transformada debido a la alteración radical de un acontecimiento histórico, producida antes del momento de escritura del texto

T.2: Tiempo indefinido o claramente posterior al de la escritura del texto

T.2.1: Extrapolación social de un problema

T.2.2: humanidad post-apocalíptica.

T.2.3: Utopía.

T.3: Tiempo cronológicamente anterior en al menos veinte años a la escritura del texto.

T.3.1: Hechos ambientados en una sociedad alternativa –por lo general una sociedad inglesa victoriana (1851-1900)– que dispone de una tecnología más avanzada que la históricamente verificable y, por lo general, basada en maquinaria no electrónica (*steampunk*).

T.4: Viaje en el tiempo.

T.4.1: Respeto rígido de los acontecimientos de cualquiera de las coordenadas temporales.

T.4.2: Alteración de los acontecimientos por cambio en el pasado.

T.4.2.1: Por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto.

T.4.2.2: Por acción de una organización que prevé los acontecimientos desde fuera de las coordenadas temporales.

T.4.3: Creación de un universo paralelo debido al viaje en el tiempo.

167. Para una seria crítica contra los principios de muchos relatos de viajes en el tiempo: Lem 1974a. No obstante, considero que en este artículo Lem cae en algunas de las premisas que critica en otros textos (1973d), acerca de las relaciones entre literatura y realidad, aunque en el análisis de algunos relatos expone con brillantez las tramposas relaciones temporales en que se basan.

7. El espacio y tipología espacial

EL «ESPACIO» COMO instancia narrativa adquiere unas características muy particulares en lo prospectivo. Por supuesto, resulta de todos conocida la afición del género por llevar la trama a otros planetas, aunque sean más numerosas en general las narraciones desarrolladas en el planeta Tierra.

Los relatos que tienen lugar en otros planetas casi siempre son inscritos en un tiempo futuro, muchos años después que el del momento de la escritura del texto; por tanto, deben considerarse casi siempre como pertenecientes a T.2.

A menudo, sobre todo en los orígenes del género, esta traslación cumplía una mera función de aportación exótica al texto. Hoy en día, el recurso se emplea casi siempre para bien «mostrar una raza extraterrestre con fisiología y psicología diferentes a la humana», bien «plantear una trama en la que tuvieran que ver dos o más planetas con el fin de desarrollar sociedades muy distintas», bien «jugar con el hecho de que el hombre ha dejado atrás las costumbres y tradiciones históricas». En este último caso, el planeta Tierra aparece a menudo como ejemplo de anacronismo y de sociedad reaccionaria, como ocurre en textos en la línea de *Playa de acero*

(Varley 1992), *La luna es una cruel amante* (Heinlein 1966) o *Crónicas marcianas* (Bradbury 1950).

Por consiguiente, podemos ya asumir dos espacios:

E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra.

E.2: Acción desarrollada en otros planetas.

En algunos otros casos (más frecuentes en la primera época del género), la Tierra se encuentra más avanzada social y tecnológicamente que el planeta de destino. En estos ejemplos, el personaje proveniente de la Tierra mantiene un rol de «salvador», de enviado que trasciende los míseros parámetros de sociedades menos desarrolladas.

E.2.1: Planetas dominados por una raza extraterrestre autónoma.

E.2.2: Planetas con colonia humana.

E.2.2.1: Imperios galácticos.

E.2.3: Planetas con convivencia de numerosas razas.

Cada uno de estos casos va a desarrollar esquemas muy diferentes. E.2.1, por ejemplo, va a centrar su temática en la extrapolación de algún problema humano hiperbolizado o corregido por la sociedad extraterrestre. También suele implicar el choque de un observador humano con una sociedad, la cual, por pacífica que pueda ser, le resulta hostil a dicho observador respecto a sus esquemas de pensamiento.

Son característicos aquí los encuentros de seres humanos con razas que en un principio pueden parecer casi animales, sin apenas adelanto tecnológico, mas de una considerable espiritualidad. Ejemplos célebres podrían ser *El nombre del mundo es bosque* (Le Guin 1972), *El mundo de Yarek* (E. Barceló 1993) y *Regreso a Belzagor* (Silverberg 1970) o *Una mujer del pueblo de hierro* (Arnason 1991). En *El nombre del mundo es bosque*, Le Guin plantea el choque entre una sociedad que realmente es capaz de vivir en la naturaleza, a la cual llegan miembros de una sociedad humana ya hecha a la tecnología.

En *El mundo de Yarek* se nos muestra a un científico exiliado que se redime mediante el contacto con una misteriosa y primitiva raza extraterrestre. Un acercamiento similar es de *Regreso a Belzagor*, donde un extraño trasciende espiritualmente tras contemplar la esclavitud de una raza noble con unos ritos y concepciones de la realidad superiores a los humanos.

En este subgénero el protagonista suele ser alguien acostumbrado a una fuerte tecnología y que tiene una concepción muy alta de los principios ideológicos de la sociedad de la que viene: casi siempre un científico o un grupo de científicos, como en el caso de *Una mujer del pueblo de hierro*. En esta última novela, lo interesante es la creación cultural y social de una sociedad primitiva de otro planeta. Como en todas estas obras, es muy interesante el proceso de adecuación del protagonista, las dificultades por penetrar en dicha sociedad y las difíciles decisiones que, desde su «superioridad moral», debe tomar. En sí, podría plantearse como el encuentro con una cultura tecnológicamente menos avanzada y entrarían novelas como *Solo un enemigo: el tiempo* (Bishop 1982), en la que el protagonista viaja a la prehistoria con una máquina del tiempo y desarrolla un encuentro con antecesores del ser humano.

Podría parecer que en un principio es una muestra más de la tendencia del individuo occidental a mirar con condescendencia aquello que le parece exótico, tal y como ha hecho con culturas reales (Ochiagha 2008). No obstante, a menudo la cultura más criticada suele ser la nuestra e incluso censurada por arrastrar los vicios que la han corrompido a lo largo de la historia y que tras siglos y siglos no ha conseguido erradicar. Un buen ejemplo es *Un caso de conciencia* (Blish 1958). En esta novela, nos encontramos con una cultura extraterrestre que no conoce el Mal ni la religión. Viven en perfecta armonía y la razón de que la tecnología no haya sido más desarrollada es que no ha sido necesaria. En este contexto, un sacerdote cristiano provocará un desastre al intentar introducir su religión de manera totalmente innecesaria.

El respeto a lo desconocido y la idea de que hemos dejado atrás nuestras características más éticas, de que no hemos desarrollado la espiritualidad de una manera saludable, constituyen los obvios elementos centrales de este tipo de novelas. El elemento religioso, así como los rituales, suelen permanecer muy presentes, como en el caso de *Mundos en el abismo* (Aguilera y Redal 1988), donde las altas esferas religiosas –en su afán de supervivencia y evangelización– arrasan con cualquier ideología que no coincida con la suya¹⁶⁸.

168. Todo el esquema de vida en el vacío cósmico parte de un grupo de seres humanos que renunciaron a todas las ventajas de una cultura histórica o incluso inmediata a cambio de la supervivencia en el vacío del espacio como nuevos tipos de seres que más se parecen ya a animales que a seres humanos. Los observadores de este fenómeno se mueven dentro de un sistema social, religioso y militar que resulta grotesco al ser comparado con la evolución de los otros seres.

El caso E.2.2 casi siempre contiene una novela de utopía o, en menos casos, de distopía, tipos ya contemplados un poco más arriba. Se plantean por lo general como una evolución más o menos natural de los esquemas sociales contemporáneos al autor. Resultan especialmente interesantes todas aquellas que reflejan contactos con la sociedad terrestre, con el consecuente choque cultural entre la sociedad adelantada y la sociedad tradicional, como en *La Luna es una cruel amante* (Heinlein 1966) o *Crónicas marcianas* (Bradbury 1950). En la primera, Robert A. Heinlein plantea una sociedad lunar dependiente de la Tierra económicamente, pero de costumbres muy distintas en cuanto a –entre otros elementos– la libertad de prensa, la poligamia y la estructuración social, además de problemas físicos de supervivencia como el haber nacido con menos gravedad y sin conocer los cambios climatológicos ni la vida al aire libre. Esto provoca que la Luna poco a poco vaya levantando una revolución contra la Tierra, con la cual parece imposible cualquier tipo de comprensión mutua¹⁶⁹.

Con *Crónicas marcianas*, Bradbury plantea la posibilidad a la humanidad de comenzar de nuevo en un entorno radicalmente diferente y sin ningún tipo de estructuración social jerárquica.

No podemos olvidar aquí la más célebre de las formas literarias de ciencia ficción entre los amantes del género: las novelas –e incluso ciclos– de imperios galácticos¹⁷⁰, que a menudo contienen elementos prospectivos, como las páginas finales de *Pensad en Flebas* (Banks 1987: 439-443) o las iniciales de *Excesión* (Banks 1996: 7-23)¹⁷¹. A lo largo de los casi siempre épicos argumentos de este tipo de obras, la humanidad se ha extendido «como un cáncer» por toda la galaxia, ocupando cientos de planetas, con uno de ellos como capital burocrática superpoblada y de características casi siempre cuasi-míticas. Estas obras constituyen a menudo metáforas del papel actual de los Estados Unidos, pero también pueden encontrarse con referencias más o menos explícitas a otros imperios del pasado, como el romano o el español.

169. Una evidente traslación de la independencia de los Estados Unidos, aunque trasladando cuestiones sociales propias de la posmodernidad.

170. Comento aquí sólo las cuestiones relacionadas con el «espacio» y remito al epígrafe general sobre la tipología para el análisis de otros detalles.

171. Aunque no se trate de imperios en sentido estricto, el planteamiento de *space opera*, de conflictos a nivel galáctico, así como sus personajes y estructuras permiten encajar estas novelas en esa línea. En este sentido la *space opera* ha demostrado ser el género más apropiado para canalizar las últimas inquietudes sobre la globalización, por su habitual atracción por los problemas derivados de las interrelaciones entre culturas diferentes (Csicsery-Ronay 2008: 90).

Un célebre ejemplo lo representa la saga de *Dune* (Herbert 1965). Frank Herbert plantea –sobre todo en la primera novela– la responsabilidad de un mesías con percepción del futuro que sabe que liberar a su pueblo de la opresión conducirá al levantamiento de un enorme imperio galáctico político y religioso que abarcará toda la vida del universo. Aparecen en ella constantes especulaciones sobre la eterna circularidad de nuestros grandes errores y aciertos históricos como especie, así como la vinculación entre nuestras decisiones políticas con la ecología y con el avance cultural. Para todo ello, se busca impresionar al lector con la vastedad del universo, saliendo de nuestro humilde y, hoy en día, ya demasiado pequeño planeta.

Sea como sea, en todas las obras sobre imperios galácticos, termina por aparecer de una u otra manera la reflexión acerca del poder político y de la transitoriedad de cualquier sistema de gobierno.

Dentro de este campo, aunque no obligatoriamente de imperio galáctico (pero sí adscritas a ello de manera habitual), encontramos la forma más conocida de ciencia ficción y una de las menos sólidas en cuanto a su catalogación como tal: la *space-opera*.

Ya he comentado este modelo en otros epígrafes, pero se puede añadir aquí algún matiz. En principio se trata de obras donde el encanto, la fascinación por «lo maravilloso» a partir del espacio (los objetos, los paisajes, los edificios, los viajes...) se encuentra muy presente. Las grandes batallas espaciales, con rayos de luz provocando silenciosas explosiones contra el negro y vacío fondo del cosmos, crean una nueva variante del romanticismo más superficial. Naves grandes como planetas luchando contra naves grandes como planetas en la bodega de carga de una nave mayor, imperios que abarcan varias dimensiones, planetas de faunas y floras inconcebibles, extraterrestres de costumbres y apariencias espectaculares, héroes, villanos malísimos y un aguzado sentido del ritmo han hecho célebres estas novelas de aventuras. Su influencia ha sido enorme en todo el género y puede percibirse en obras tan respetadas como *Dune* o incluso en *Hyperion* (1989), donde Dan Simmons nos cuenta las historias de distintos personajes cuyas turbulentas vidas les llevan a una peregrinación a otro planeta en busca de la redención.

Estas aventuras suelen contar con viajes interplanetarios y no eluden muchas veces cierto toque belicista, aunque respetando siempre la audacia e independencia de los protagonistas heroicos. Serían los equivalentes espaciales a los cantares épicos medievales o a los libros de caballerías rena-

centistas, contemplados desde el punto de vista de las líneas argumentales. Cada vez se encuentran menos de estas novelas, aunque parece demasiado aventurado especular con su extinción, dada su considerable popularidad en la ciencia ficción cinematográfica. Queda pendiente –desde el punto de vista del «espacio» y las características de la «novela de aprendizaje» (García Peinado 1998: 101)– una análisis del significado del «viaje» como símbolo prospectivo.

Las más complejas desde el punto de vista de la construcción de ambientes y personajes son las pertenecientes a E.2.3, donde se pone en constante tela de juicio la preponderancia de los valores humanos y de sus postulados más universalmente admitidos (desde un punto de vista tradicional de la palabra, claro, puesto que la palabra «universal» tiene en lo prospectivo un significado mucho más literal).

Dentro de esta última brilla por encima de todas la reciente *La estación de la calle Perdido* (Mieville 2000), un prodigio descriptivo y estructural, un decadente pero hermoso mosaico de filosofías, razas, psicologías y costumbres. En ella, un humano y una extraterrestre (con forma de insecto) mantienen una relación de pareja (relaciones sexuales incluidas y, por otra parte, prohibidas por las normas sociales del lugar¹⁷²). Las muy diferentes razas que cubren las calles de una ciudad imposible conllevan, con su mera existencia, normas sociales únicas e inauditas.

Existe un sub-tipo más, ya alejado de estos últimos ejemplos, pero de también larga tradición: el de las naves generacionales.

E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra.

E.2: Acción desarrollada en otros planetas.

E.2.1: Planetas dominados por la raza extraterrestre autónoma.

E.2.2: Planetas con colonia humana.

E.2.2.1: Imperios galácticos.

E.2.3: Planetas con convivencia de numerosas razas.

E.3: Acción desarrollada en una nave generacional.

Este tipo de novelas, aunque pudiera parecer que representan un ejemplo demasiado particular, se han convertido en un subgénero de cierta tradición, cuyo ejemplo más notable sería *La nave estelar* (Aldiss 1958). En ella, varios grupos sociales cercanos en costumbres y forma de

vida a los humanos más primitivos, viven en un medio ambiente muy extraño, donde la vegetación cubre pasillos metálicos. Numerosos misterios van dilucidándose hasta que el lector descubre que estos humanos son los descendientes de la tripulación que, tras ciertos problemas, volvió a la barbarie. Todos ellos continúan, ignorantes, viviendo dentro de la nave sin saber que su viaje terminó hace muchas generaciones y que están orbitando alrededor de la Tierra, mantenidos por el gobierno en ese estado de salvajismo.

Muy similar a esta, aunque más compleja y ambiciosa, tenemos *La nave* (Salvador 1959), en la cual se sigue el proceso de descubrimiento del origen de su pueblo por parte de uno de sus sacerdotes. Entre otras cuestiones, la duda de si permanecer en la ignorancia o recuperar una cultura supone uno de los puntos fuertes de la propuesta de Tomás Salvador.

El subgénero parte de un postulado físico: es empíricamente imposible superar la velocidad de la luz, como cualquier estudiante de física sabe. Por consiguiente, y faltando fenómenos sobrenaturales o de dudosa validez científica, nos encontramos con la imposibilidad de que un ser humano pueda llegar a un planeta fuera del sistema solar en el tiempo de su vida.

Pero existe una forma realista de viajar a otros planetas: si no podemos llegar en la vida de un ser humano, lleguemos en las vidas de generaciones. Para ello, se requiere crear un hábitat autorregulado de supervivencia (basado a menudo en invernaderos que generan la atmósfera) en una gigantesca nave espacial. Este vehículo sería enviado con numerosas familias en su interior, con el fin de que sus descendientes colonicen algún día otros planetas. Las posibilidades son mucho mayores de las que en un principio pudieran imaginarse. En las novelas de Aldiss y Salvador, por ejemplo, el lector no sabe que los personajes se encuentran dentro de una nave generacional. ¡Pero los personajes tampoco! Debido a un fallo, han pasado demasiadas generaciones, la vegetación ha invadido todo el «espacio» y los personajes se encuentran en un lugar cerrado, con paredes metálicas y sin ningún recuerdo de su origen. Esto obliga a crear sociedades, tabúes, religiones y culturas diferentes a cualesquiera imaginados con anterioridad. El lector acompaña a los protagonistas en la búsqueda de la verdad, con una extraña e inquietante sensación incómoda de que algo no está bien en la realidad expuesta. Este prodigio narrativo de Aldiss plantea con gran rigor la influencia del medio ambiente, del espacio simbólico, tanto en las sociedades como en los individuos.

172. Recordemos que este argumento fue desarrollado de manera similar en *Los amantes* (Farmer 1961), a la cual ya me he referido.

En cuanto a las célebres sociedades extraterrestres, las dejaremos para el epígrafe correspondiente a los personajes. Adelantemos ahora que con el «espacio» se busca la mayor normalidad posible, al ser contemplado desde el punto de vista de los personajes, al contrario de lo que ocurre en la novela fantástica. Es un foco de cotidianeidad empleado para introducirnos en el mundo creado, sobre todo a través de los objetos:

Es evidente que el objeto suele desempeñar un papel más importante en los relatos de ciencia-ficción que en cualquier novela de Robbe-Grillet. En ellas aquél se impone poderosamente en su bulto como en su entidad extraña e inquietante y en su creciente autoridad. Y no sólo en razón de su funcionalismo sino también en su individualidad existencial, puesto que a menudo se personifica según se afirma más y más, y se rebela contra el hombre y lo combate y lo derrota y lo somete a su tiránico poder (Risco 1972: 251).

Los objetos adquieren a menudo una importancia trascendental debido a su fuerte naturaleza funcional dentro de la estructura narrativa de los relatos. Por ejemplo, la especia en *Dune* (Herbert 1965) implica capacidades cognitivas muy avanzadas además de ser elemento indispensable para los viajes a través del universo. La especia, sólo localizable en el planeta Dune, es el centro de la novela.

Otros objetos de enorme carga simbólica y de posibilidades narrativas han sido las armas atómicas; por ejemplo en *Cántico por San Leibowitz* (1960), donde W.M. Miller insiste una y otra vez el problema que supone la existencia de dichas armas y en sus consecuencias sobre la cultura humana.

Sin embargo, la importancia de los objetos es mucho menor a la que recibe en el cine de ciencia ficción. Adquiere en literatura mucha importancia el objeto rescatado, más que el objeto creado para el mundo.

Por ejemplo, en *Cántico por San Leibowitz*, el manuscrito recuperado tras la guerra —unas instrucciones para un electrodoméstico escritas por un tal Leibowitz y que se toman como texto sagrado para una sociedad que ha perdido la consciencia histórica de su cultura— o en *El cartero* (Brin 1985), el ordenador que por su mera naturaleza de «ente lógico portador de mayor inteligencia» es aceptado como icono de trascendencia absoluta de sabiduría. A menudo se trata de recuperaciones en novelas que

tienen como base una guerra nuclear o algún cataclismo parecido; por tanto, tienen gran importancia en su problema cronotópico.

Recojo de nuevo la cita de Dolezel: «Los mundos ficcionales sólo son posibles a través de canales semióticos» (Dolezel 1988: 82). Esta función es la que cumpliría el espacio dentro de la novela prospectiva. Sirven de vehículo, de canales semióticos, para validar y construir los preceptos del sistema retórico intelectual en su paso a lo inventivo, dispositivo y elocutivo. Un ejemplo de las diferencias entre literatura prospectiva y cine de ciencia ficción: en la literatura casi nunca aparecen ni laboratorios de científicos locos ni naves espaciales de guerra; podría afirmarse que son objetos extremadamente raros. No en vano, sus posibilidades como canales semióticos son muy reducidos dentro de los esquemas narrativos que mueven a las novelas prospectivas.

El espacio más importante en toda novela prospectiva es la ciudad, como centro social de relaciones y prejuicios y convenciones culturales. En particular, las calles. Muestran relaciones de todo tipo: personales, sociales, económicas, con la naturaleza, culturales... Los autores de literatura prospectiva han dedicado una atención muy significativa a la narratividad de estos elementos de interacción y de representación. Al ser síntomas, consecuencias de una cultura, las ciudades y sus calles constituyen un foco fundamental de comunicación desde la invención del autor hacia la recepción del lector (Villar Dégano 1986).

Observemos algunos ejemplos de célebres ciudades en la ciencia ficción y en la literatura prospectiva.

Ya he comentado el caso *La estación calle Perdido*, pero hay muchas otras. Es muy interesante la idea de teleportación en *Mundo anillo* (Niven 1970), en la cual todas las ciudades están conectadas con cabinas de teleportación, anulando diferencias raciales y culturales e incentivando un mestizaje de todo tipo. No llevaríamos la misma vida si pudiéramos desayunar por la mañana en Sicilia, comprar nuestra ropa en Hong Kong, trabajar en Quito y salir por la noche a escuchar jazz por Nueva Orleans. La humanidad debería por obligación cambiar su concepto de «multicultura» y, en definitiva, el concepto de «ciudad» pasa a corresponderse con el concepto de «civilización humana»: la globalización llevada a su máximo extremo.

Otro excelente ejemplo puede encontrarse en *Neuromante* (1984), novela en la cual Gibson muestra una ciudad dominada por una tecnología informática decadente y alienante, iniciando el ciberpunk. En este movimiento, el papel de la ciudad marca todo un símbolo, una forma de

entender el progreso tecnológico que llegará a nuestros días ya como una propuesta estética en sí misma.

Tanto en *La Luna es una cruel amante* (Heinlein 1966), como en *Playa de acero* (Varley 1992), en *El otoño de las estrellas* (M. Barceló y Romero 2001) y también en *Bóvedas de acero* (Asimov 1954), las ciudades se encuentran cubiertas por grandes cúpulas que protegen al ser humano del ambiente hostil de una naturaleza sin atmósfera. Multitud de costumbres y hábitos humanos han de ser transformados para la aclimatación a este espacio artificial.

En *La tierra permanece* (Stewart 1949), en *El día de los trífidos* (Wyndham 1951), en *La carretera* (McCarthy 2006), las ciudades han sido desoladas por catástrofes, produciéndose una pérdida de función y de significados de los objetos cotidianos y de los edificios, todos ellos abandonados para siempre y mostrando sin pudor la intimidad antes sagrada de sus desaparecidos dueños.

No olvidemos el caso de *La isla de cemento* (Ballard 1974), con ese individuo que tiene un accidente y debe vivir día tras día junto a los restos de su coche por no poder cruzar las autopistas que le rodean, ni poder nadie detenerse a socorrerle. En esta novela, una hiperbolización de la claustrofobia de un espacio de sobra conocido para el lector es realizada mediante las premisas de lo prospectivo y de la ciencia ficción.

Y, desde luego, la angustiosa *Dhalgren* (Delany 1975), donde una ciudad entera ha caído en la anarquía más absoluta creando un nuevo sistema de vida y valores mientras el resto de los Estados Unidos continúan su existencia cotidiana. De nuevo, nos encontramos ante la ciudad como símbolo de alienación; en este caso, como proyección de las angustias personales y sociales.

Se trata casi siempre de espacios alienantes, con una enorme exigencia de desmitificación de nuestra cotidianeidad y con una obsesión por mostrar la fragilidad de nuestros presupuestos rutinarios.

En este sentido, en muchas novelas cobra importancia el domicilio, el espacio íntimo de un protagonista que se encuentra aislado en una sociedad atenazadora. Se concede muchísima importancia a la descripción del protagonista a través de este entorno íntimo espacial. Como señala Garrido Domínguez (1996: 215), la extrañeza ante espacios y objetos crea una gran dificultad para el lector. En la literatura prospectiva, este fenómeno constituye el principal enemigo de los lectores no iniciados. El «espacio» y el objeto alejan al lector primerizo, por delante de la instancia narrativa del

«tiempo». A pesar de que el lector novel ya espera encontrarse con un tiempo diferente, no siempre asume con la misma facilidad los cambios espaciales, los artilugios extraños, los lugares transformados... La introducción en el domicilio del personaje facilita entonces la necesaria sensación de familiaridad, favoreciendo el pacto de ficción y, al mismo tiempo, obligándonos a marcar nuestras diferencias y reflexiones en el proceso de identificación con la cotidianeidad de los habitantes de estos mundos proyectivos.

Por ejemplo, ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick 1968) comienza mostrándonos al matrimonio protagonista en medio de ciertos problemas conyugales reforzados por el habitual recurso a unas máquinas que cambian estados de ánimo en el propio usuario a voluntad. En un momento especialmente grotesco, la esposa del protagonista se autoprograma una depresión para despertar en su marido sentimiento de culpa e impedir un diálogo normal. Las analogías con una relación matrimonial real permiten todo tipo de juegos interpretativos y la capacidad retórica del espacio conyugal y de los objetos presentes acentúa la expresividad del mundo construido, al mismo tiempo que lo define: «Nunca es el espacio lo representado, sino objetos familiares en situaciones determinadas» (Gombrich 1959: 202).

Por ejemplo, una de las más poéticas muestras de uso del espacio en ciencia ficción se encuentra en *Mundo de dioses* (Marín 1997). El autor presenta a un asesino profesional que vive acompañado de los hologramas de su mujer y de su hija desaparecidas hace tiempo. En esta escena, la necesidad por parte de este asesino de un entorno ordenado y estable, unido a lo patético aunque tierno de su existencia, no ofrece la misma expresividad desde las posibilidades de ninguna otra forma literaria.

A estos espacios debemos añadir la importancia del «espacio cósmico», ese universo inconmensurable, inabarcable y enloquecedor, fascinante en suma, que tanto ha definido el género durante décadas. El universo aparece como la última frontera, jamás conquistable, del ser humano. Los conceptos de «infinito» y de «eternidad» se juntan en este espacio único en el cual todo cabe: otros mundos, otras inteligencias, otros sentimientos, otras culturas... No es posible siquiera intentar citar los ejemplos significativos sin obviar numerosas, importantes y célebres novelas¹⁷³. De todos modos, intentaré comentar algunas representativas.

173. Ya he comentado más arriba —al tratar el motivo de los imperios galácticos— el recurso de la inmensidad de una galaxia para desarrollar temas que de otro modo quedarían desfasados. El planeta se nos ha quedado pequeño y necesitamos aumentar el espacio donde nos encontramos para dar cuenta de nuestra insignificancia.

Quizá uno de los más interesantes sea ese momento en *El fin de la infancia* (Clarke 1953) en que el último ser humano sobre la Tierra observa cómo sus congéneres más evolucionados se pierden en la inmensidad del cosmos en busca de un nuevo concepto de existencia.

Muy similar es la propuesta de *El otoño de las estrellas* (M. Barceló y Romero 2001), donde la humanidad llega a un estado de evolución tal que puede comprender todo el significado del Universo y abarcar con la mente sus dimensiones.

Ambas propuestas son tomadas también en consideración en *Naufragio en el tiempo real* (Vinge 1986) y lo considero un tópico importante dentro de las posibilidades del género.

Por otro lado, en este contexto de viajes interestelares desde el concepto de viaje iniciático, a través de tamaña inmensidad espacial, o al menos descubriendo enormes planetas desconocidos, debería ser una línea común de enfoque en la ciencia ficción y en lo prospectivo. Sin embargo, los escritores más conocidos no se ciñen a este tipo de viajes, sino a viajes más «mundanos». Algunos casos serían *Mundo anillo* (Niven 1970), *Alas nocturnas* (Silverberg 1969), *Regreso a Belzagor* (Silverberg 1970), *Cita con Rama* (Clarke 1972) o *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969). Sí existen muchas obras que contienen viajes o se centran en ellos, pero no podrían ser denominados con exactitud «viajes iniciáticos». Hemos conocido los relatos de naves generacionales o con célebres viajes interplanetarios como el de *Hyperion*. No obstante, desde un punto de vista narrativo, respecto al desarrollo de pruebas como marcas secuenciales de paso a través de espacios y tiempos hacia una progresiva madurez del protagonista (*bildungsroman*), se puede afirmar que las novelas de ciencia ficción y de ficción prospectiva suelen ser bastante estáticas; debido sin duda a la falta de evolución de los personajes en muchas obras. En *La voz de los muertos* (Card 1986), por ejemplo, su protagonista cambia como consecuencia de un viaje a un planeta con una cultura muy diferente, pero el desarrollo de la traslación espacial no influye tanto como su estática integración en un contexto social y cultural diferente.

Por el contrario, este tipo de estructuras aparece mucho más –en proporción– en ejemplos españoles como *Lágrimas de luz* (Marín 1982a), *La locura de Dios* (Aguilera 1998) o *Las islas del infierno* (Torres Quesada 1989).

La idea de viajar a millones de kilómetros de nuestro planeta sugiere una ruptura inigualable y ha sido explotada de tantas y tantas maneras que hoy sólo pueden citarse las más significativas: naves generacionales –sobre las cuales ya ha sido comentado lo fundamental–, superación de la velo-

cidad de la luz mediante avances físicos matemáticos, agujeros de gusano (atajos dimensionales), teleportación, viaje de la consciencia... El viaje espacial implica a menudo una *bildungsroman*, como en el caso de *Lágrimas de luz* –donde un pícaro espacial recorre numerosos mundos diferentes con diferentes interpretaciones de la vida–, y supone uno de los más acertados símbolos del esfuerzo autorrealizativo mediante la voluntad. La idea de viaje a través del cosmos puede ser ya considerada como un motivo mitológico moderno, por cuanto tiene de verdadera imposibilidad física.

Asimismo, el vacío y la frialdad del espacio entre las estrellas transmite una sensación de inhumanidad y de vértigo difícilmente igualable con otros escenarios. La raza altamente evolucionada de *Mundos en el abismo* (Aguilera y Redal 1988) –capaz de vivir allá afuera– ya implica una superación de los límites humanos y, al tiempo, una soledad que exige desde su descubrimiento al final del libro una relectura del mismo.

Del mismo modo en *Eterno oscuro*, obra prospectiva de un jovencísimo autor (Lladó 1991), un error provoca que dos individuos aparezcan con su nave –sin posibilidad alguna de regreso– en las cercanías de un agujero negro y siendo condenados por tanto a una existencia desoladora durante el resto de sus días. La explotación del cosmos –eternamente oscuro– como recurso expresivo favorece unas estética y expresividad pocas veces igualadas en España.

Por tanto, ya por dejar fijado un esquema de clasificación, propongo este planteamiento:

- E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra.
- E.2: Acción desarrollada en otros planetas.
 - E.2.1: Planetas dominados por la raza extraterrestre autónoma.
 - E.2.2: Planetas con colonia humana.
 - E.2.2.1: Imperios galácticos.
 - E.2.2.2: Planetas con convivencia de numerosas razas.
- E.3: Acción desarrollada en medio del vacío cósmico.**
 - E.3.1: Acción desarrollada en una nave generacional.**
 - E.3.2: Acción desarrollada en una nave espacial no generacional.**

Llegados a este punto y admitiendo que casi siempre se han relacionado la ciencia ficción y lo prospectivo ante todo con el «tiempo» se revela, sin embargo, como espero que haya sido evidente, que los espacios implicados en ambos géneros canalizan un ilimitado número de posibilidades poéticas vetadas para cualquier otro tipo de forma literaria.

8. *Los personajes*

8.1. Significado de los personajes

NOS ENCONTRAMOS AQUÍ con uno de los aspectos más interesantes del género y de los que más polémica y discusión han generado. Por otra parte, como veremos, constituye uno de los elementos más importantes y poéticos del género, a pesar del escaso desarrollo psicológico que exhibe en las obras. Puede parecer paradójico, pero no lo es: el poder evocador, lírico, fascinante de los personajes de la ciencia ficción y de la literatura prospectiva no ha sido en vano una de sus marcas más características.

Los estudios de narratología han incidido mucho en las propias figuras de los personajes, incluso centrando a menudo en ellos casi todo el peso estético (Bloom 1994). Estos estudios a menudo no consideran que la influencia de tiempo, espacio y lenguaje construyen el personaje e incluso pueden ser más importantes que los personajes en sí mismos sin perder por ello poeticidad, como ocurre en numerosos ejemplos prospectivos.

En primer lugar, se ha considerado en ocasiones una relación entre cantidad de personajes y profundidad psicológica de los mismos:

Quizá podamos tomar como regla que cuanto mayor sea la orientación de la fábula hacia el mundo exterior, mayor será el número de actantes; en el grado en que la fábula sea subjetiva, se oriente hacia el sujeto, decrecerá el número de actores (Bal 1997: 40).

Sin embargo, lo prospectivo –a pesar de orientarse tanto hacia el mundo exterior– nunca se ha caracterizado por sus obras corales. Existen ejemplos, por supuesto, desde *Ciudad* (Simak 1952) o *Todos sobre Zanzíbar* (Brunner 1968) hasta *Dune* (Herbert 1965); no obstante, lo más común es que –de una manera muy tradicional– la novela se centre en un protagonista, tres a lo sumo, y a partir de ahí levante toda la trama. Pero no podemos esperar que exista un verdadero estudio complejo de personajes en los niveles propuestos por Forster (1927) o por otros narratólogos. Hasta el siglo XXI –en que la cosa empieza a cambiar–, apenas tenemos en lo prospectivo personajes tan profundos y complejos como un Falstaff o una Ana Ozores. Esto se debe a que el personaje realmente desarrollado es el mundo creado –en cuya construcción participa la naturaleza simbólica del personaje– y entonces, sí, realmente la abundancia de personajes puede en algún momento perjudicar la profundización. Cuando Bal nos dice que la fábula a veces se orienta hacia el sujeto, deberemos observar que en lo prospectivo ese sujeto es el mundo construido.

Como ya se empieza a vislumbrar, lo prospectivo se ha caracterizado en muchas obras por sus personajes planos (Forster 1927: 77). «Como cualquier literatura de consumo rápido», podríamos alegar. Sin embargo, lo prospectivo no cumple, como ya vamos viendo, las características de la novela popular y existen autores de reconocido prestigio que no desarrollan sus personajes de una manera tradicional, ni crean complejas luchas interiores para ellos¹⁷⁴.

En realidad, si eliminamos algunas excepciones, sobre todo de la *New Wave* –como *Dhalgren* (Delany 1975) o algunas novelas de Silverberg (1972), sin tampoco grandes caracteres shakespearianos– y de la actualidad (Niffenegger 2003; Roth 2004), resulta difícil encontrar desarrollos

174. Aunque no soy el mejor amigo del argumento de autoridad como prueba de valor, sí me parece apropiado señalar que importantes críticos y teóricos han alabado obras con personajes planos, cuya riqueza está en el lirismo o en los símbolos de los mundos creados, como han realizado Jorge Luis Borges (Abraham 2005) o Harold Bloom, quien cita a Lem, Crowley y Le Guin entre otros (Bloom 1994: 563-572). Con esto, invito al lector entusiasmado por las «obras de personajes» a abrir horizontes a otras formas de poeticidad.

psicológicos complejos y originales¹⁷⁵. Si aparece siempre cierta evolución de los personajes, pero cumple unas pautas muy cercanas a una «fórmula» y no suele ser ningún derroche de estudio psicológico.

En muchas novelas prospectivas, sobre todo de la *Edad de Oro* y en las distopías, dicha evolución responde a un esquema parecido a este:

- 1.–El personaje demuestra cierta aceptación más o menos pasiva del sistema, como en *Crash* (Ballard 1973) o *Nunca me abandones* (Isihiguro 2005).
- 2.–Se produce una estupefacción en el personaje al sufrir una ruptura de esquemas sociales, como en *Fahrenheit 451* (Bradbury 1953) o *Cántico por San Leibowitz* (W.M. Miller 1960).
- 3.–El personaje pasa por un momento más o menos duro de aclimatación, como en *La afirmación* (Priest 1981) o *Solaris* (Lem 1961a).
- 4.–Aparece en él la rebeldía contra las ideas anteriores, como en *Lágrimas de luz* (Marín 1982a) o *Los propios dioses* (Asimov 1972).
- 5.–El personaje cae en un estado de sublimación final, el cual puede ser positivo o negativo, como en *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth 1953) o *Leyes de mercado* (Morgan 2004).
- 6.–El personaje, en consecuencia, suele ser dinámico; no se trata del anti-héroe pasivo de gran parte de la novela posmoderna (García Peinado 1998: 104-135). Tiende a la acción, a menudo como medio de búsqueda del conocimiento, como en *Regreso a Belzagor* (Silverberg 1970), donde el protagonista viaja para entender una cultura extraterrestre, o en *Las máquinas de Dios* (McDevitt 1995), donde un equipo de expertos en arqueología extraterrestre profundiza en la cultura muerta de un planeta hostil.

Este esquema no es «el esquema de lo prospectivo», pues no se trata de un género tan encorsetado como el pastoril o la novela de detectives. No obstante, muchas obras prospectivas recurren a él, debido a la necesidad de «sacar» al lector de sus esquemas –formaría parte del proceso de semantización de la novela– mediante un personaje-testigo con el cual puede identificarse y que va volviéndose activo en su rebeldía contra la sociedad.

Abundan los relatos prospectivos en los cuales el protagonista sufre este choque con las estructuras de su sociedad o de una sociedad nueva

175. Ursula K. Le Guin (1975) critica esta visión de los personajes del género. No obstante, los ejemplos que cita no son la norma habitual, sino afortunadas excepciones.

en la que se ha visto inmerso. Citemos algunas otras que pueden recordarse como características de este tipo de esquemas: *El fin de la eternidad* (Asimov 1955), *Forastero en tierra extraña* (Heinlein 1961), *El mundo de Yarek* (E. Barceló 1993), *El mundo sumergido* (Ballard 1962), *Dudo errante* (Hoban 1988), *Invernáculo* (Aldiss 1964), *Un mundo feliz* (Huxley 1932), *Los desposeídos* (Le Guin 1974), *Soy leyenda* (Matheson 1954), *El fin de la infancia* (Clarke 1953), *La locura de Dios* (Aguilera 1998), *Más que humano* (Sturgeon 1953), *El señor de la luz* (Zelazny 1967), *El cartero* (Brin 1985), *Neuromante* (Gibson 1984), *Playa de acero* (Varley 1992)...

Dieciséis autores muy distintos, enmarcables en épocas y movimientos muy diferentes.

Es decir, se repite una y otra vez el motivo de la rebeldía del personaje en contra de la adaptación social como tópico central de la fábula en lo prospectivo. No es tan frecuente lo contrario: centrarse en las relaciones del protagonista con su círculo cercano o con su propia intimidad, como sí sería el caso de *Muero por dentro* (Silverberg 1972), una de las excepciones más interesantes.

Por esta razón, podemos ver cierta tendencia del género a lo que Bal denomina «novela de crisis», en la cual el periodo de la historia de los personajes escogido por el autor coincide con un momento de especial conflicto vital de dichos personajes. En este tipo de novelas, no se nos cuenta la cotidianidad ni se emplea la novela para plasmar una línea de comportamiento humano en general, sino que todo se centra en un momento crucial (Bal 1997, 45-48). Un ejemplo especialmente relevante sería *Ciudad* (Simak 1952), constituida por ocho relatos que representan respectivamente momentos cruciales en la historia de los habitantes de la Tierra.

¿A qué se debe esta característica repetida, este desinterés por profundizar mucho más en el protagonista y en sus conflictos? A que en lo prospectivo el personaje protagonista no acostumbra a sorprendernos, pero sí lo hace la sociedad, constantemente, así como algunos personajes secundarios, en contra de lo descrito por la conocida teoría de personajes de Forster (1927: 93). Los protagonistas no suelen ser personajes absolutamente redondos, porque en muchos casos se desactivaría el mecanismo catártico propio del género.

Afirma Dolezel que los mundos ficcionales son incompletos debido a la

[...] relevancia estética de la incompleción [...]. La incompleción de los personajes ficcionales refleja los principios estilísticos de la narrativa romántica; concretamente, centrar la atención sobre un detalle físico rodeado de vacío fomenta la lectura simbólica de ese detalle. [...] Las culturas y los periodos con una visión estable del «mundo» tenderán a minimizar la incompleción, mientras que los periodos de «transición y conflicto» tienden a maximizarla (Dolezel 1988: 85).

Lo prospectivo surge precisamente de unos parámetros sociales, políticos y económicos de «transición y conflicto» y, por tanto, a menudo se profundiza poco en los personajes, igual que ocurre en lo fantástico. Al fin y al cabo, no importa tanto la persona individual como el mundo al cual cabe adscribirlo. El CRE de una novela prospectiva parte siempre de la humanidad entendida como conjunto o, al menos, como sociedad.

Por lo tanto, el CRIP queda enormemente condicionado a la hora de configurar sus personajes. No se habla de elementos que están presentes en nosotros como seres concretos como la duda de Hamlet, sino de elementos propios de sociedades en su conjunto o incluso de problemas antropológicos como puede verse, por ejemplo, en *Una mujer del pueblo de hierro* (Arnason 1991) o en *El mundo de Yarek* (E. Barceló 1993). En esta línea cabe hablar más de personajes basados en conflictos ideológicos que en conflictos psicológicos (Bal 1997: 44-45), aunque también existan. No obstante, los conflictos psicológicos de estos personajes no suelen constituir por sí mismos el centro poético de la historia, como sí lo son en otros géneros (Mann 1911; Lampedusa 1957; Roth 1997).

Para entender la importancia simbólica de este peculiar planteamiento del género, se debe entender la actitud del género hacia la figura del Otro, tal como la plantean el psicoanálisis (Miller 1997) y la filosofía (García Berrio 1994: 419-420), pero desde el acercamiento retórico ofrecido por lo prospectivo.

8.2. El Otro desde lo prospectivo

HACE AÑOS, DOS psicólogos, Ogston y Condon, realizaron unos experimentos con los que pretendieron demostrar la existencia de una sincronía conversacional, una especie de sincronización en los cerebros de individuos que conversan entre sí (1966). Pese a las críticas que han tenido a lo largo de los años y sin entrar en detalles sobre su veracidad, tomaré el ejemplo como si se tratara de una teoría científica corroborada e indiscutible.

Supongamos que esta información la comunico en un congreso de medicina. Queda muy bien, existen muchas posibilidades de que haya una seriedad detrás de ese experimento. Todos pondrían cara seria y se dispondrían a analizar la situación: la veracidad en la recogida de datos, el rigor, las conclusiones extraíbles...

En un congreso sobre lo prospectivo las posturas se dividirían bastante. Muchos esperarían que a continuación se hablara de un experimento real, otros se preguntarían si el conferenciante se dispone a contar el argumento de una novela. Lo cierto es que la información cabe en ambos lugares; en un congreso científico y en una convención sobre lo prospectivo. Quedémonos con este dato...

Pongamos por el contrario que comienzo diciendo que la mujer del alcalde de Oviedo ha tenido una relación extramatrimonial con un conocido miembro de la comunidad. Bien, tanto en la convención como en el congreso se preguntarían si viene a cuento, pues nada tiene que ver este adulterio con la prospección en el sentido en que ha sido definido el concepto.

Lo prospectivo se encuentra irremediablemente unido al adelanto. No a la ciencia, cuidado, sino al adelanto social. Pues si yo comento: en Botswana ha salido un nuevo líder político que plantea un sistema de gobierno absolutamente innovador y del cual ya se habla en los consejos de ministros de todo occidente como alternativa a los sistemas tradicionales de gobierno, no existe ahí nada de ciencia, pero sí cabría con seguridad en un congreso sobre lo prospectivo.

Aclarado esto, continúo con el ejemplo. Asumamos que el experimento consistiera en medir las ondas cerebrales de dos individuos durante una comunicación verbal. Pasados unos minutos de conversación, ambos cerebros comienzan a coincidir en ciertas características de sus ondas, a igualarse. Es decir, una parte del Yo de cada uno sintoniza con el Yo del otro para acabar siendo un Nosotros que no era en puridad ninguno de

los Yo anteriores. En fin, Ogston y Condon habían demostrado de manera física la existencia de la empatía más allá de la búsqueda de autosatisfacción cognitiva, más allá de la cuestión intelectual. Estamos hablando, en definitiva, de que la empatía implica un cambio físico.

Me explico: muchos psicólogos defienden que hacemos el bien por conseguir un provecho; no lo pongo en duda, pero sí descubrimos mediante este experimento que la coalición de almas es posible. Hablo aquí de alma como metáfora, sin connotación religiosa alguna.

¿Qué parte de este experimento me interesa desde lo prospectivo? Cualquier profano en el género creería que me interesan dos posibilidades:

1. Primera posibilidad: cómo la ciencia supera la realidad y nos hace ver hechos sorprendentes. Esto sería lo que defendería el comentado *hard*, con su fascinación por los cachivaches y los adelantos tecnológicos.
2. Segunda posibilidad: una novela podría predecir el futuro a partir de este dato. Tenemos curiosidad por saber cómo será el ser humano del mañana, a qué nos enfrentaremos, qué existirá en el futuro.

Hemos visto hasta aquí que la primera posibilidad podría caber en lo prospectivo sólo «si hubiera algo más».

Por este postulado, un buen escritor prospectivo se preguntaría qué argumento puede desarrollar a partir de un hecho real: que los seres humanos somos capaces de hacer coincidir nuestras ondas cerebrales, que podemos unir el Yo con el Otro. Este hecho nos plantea numerosas preguntas sobre el ser humano, sobre nuestra comunicación, sobre nuestra naturaleza y, ante todo, sobre el Yo y sobre el Otro. Por consiguiente, voy a proponer un experimento literario: proponer algunas posibilidades narrativas de este descubrimiento, al emplearlo como herramienta retórica para la construcción de personajes y la interrelación entre ellos, tal y como lo plantearía un autor prospectivo.

Primera línea. ¿Qué es el Yo y qué queda de él cuando coincide con el de otra persona? Es decir, ¿mi Yo puede anularse tanto cuando entro en sintonía con alguien? No podemos decir que evoluciona y punto. No, porque la evolución sólo es posible si algo se abandona.

¿Y qué queda de ese algo?

Primer relato: *La muerte del cachorro, un cuento sobre la vejez*

Por ejemplo, tras hacer el experimento, uno de los personajes podría llegar a casa y sentir perdidos sus gustos, sus aficiones, sus sentimientos... Sentiría el horror de no ser uno mismo, sino otra persona. No es original, pero es deducible a partir del experimento. ¿Y si le gusta más ser quien es ahora?

Segundo relato: *Entre nosotros, un cuento empático*

Podemos añadir ahora que el experimento lo hizo una mujer de gran personalidad, con una carrera firme, de principios inamovibles, con su novio apocado. Las posibilidades estéticas aumentan exponencialmente: una novela sobre la cotidianeidad en la relación de pareja. Muchas parejas, las conocemos todos, buscan la anulación del Yo y el Otro para crear un sujeto único. ¿Sacrifican? ¿Es esto artificial? ¿Es una manera de hablar con muchísimas posibilidades sobre la relación de pareja? No es más anulador que cualquier Yo construido por la cultura humana, como el marcado por ideologías religiosas radicales o por los primeros años de formación o por la influencia de un entorno alienante.

Contemplemos una segunda línea. ¿Uno puede imponer más de sus ondas cerebrales sobre la otra persona? Si es así, ¿podríamos basar en este hecho el funcionamiento de la Retórica y la Oratoria?

Tercer relato: *Las vidas que no tuvimos, una distopía actual*

Imaginemos una novela en que los personajes viven en una sociedad que sabe que no existe el Yo y que todo es un juego de voluntades, pero a partir de hechos como el presentado. Es decir, no importan las argumentaciones ni los hechos, sino el poder anulador ejercido por la oratoria sobre las ondas cerebrales del interlocutor... Es decir, nadie puede declararse un ente individual, pues todos se saben sujetos de manipulación por los intelectuales.

La alienación en esta sociedad es enorme, pero también la falta de responsabilidades. Es alienante porque el individuo no importa en ningún momento. ¿Sería una parodia del comunismo? ¿Se llamaría esta novela: *1984*? No, porque iríamos un paso más allá. No se encuentra en manos del Estado la anulación mediante del sistema de derecho –por convención– de las identidades de los individuos, como pasaba en *1984*, sino que es una anulación de hecho, es decir, asumida por cada ciudadano, aceptada, sabida. Ya sabemos que el Estado más fuerte es aquel que convence a sus

ciudadanos de que las imposiciones de derecho son en realidad cuestiones morales de hecho: las sociedades aprioristas.

En esta sociedad que hemos inventado, se respeta a los oradores y a los poetas más que a nadie, por miedo hacia ellos. Se sabe que pueden cambiar las opiniones de sus semejantes, que el Yo es algo frágil y manipulable. Muchos intelectuales son perseguidos por su conocimiento superior del ser humano y la influencia que pueden ejercer sobre él no a nivel intelectual, sino a nivel físico. La censura no es una violación de derechos, sino una defensa contra la elite intelectual. Esa elite intenta reírse de los analfabetos y los subyuga. En la sociedad que hemos inventado, los intelectuales son el quinto poder y el más poderoso de ellos. Es una distopía sobre la cultura y la lucha de clases culturales.

Y se me ocurre ahora una cuarta posibilidad: imaginemos que la felicidad existe cuando dos cerebros llegan a una coincidencia de ondas de, por ejemplo, el 65%. El sexo puede llevarla al 77%, pero es peligroso que dure mucho. Una coincidencia mayor implica que importan poco los sujetos individuales y puede llegar uno de ellos a suicidarse, cuando llega a la conclusión de que con la existencia del Otro es suficiente ante el dolor, el sufrimiento, la culpa, el horror. Uno deja de ser necesario, con tal de que el Otro sea feliz. Se trata de un relato de amor, pasión, alienación y muerte: ***Desde mi alma, un relato de terror.***

Cada una de estas ideas muestra sociedades absurdas, interesantes como mucho para algún cuento exagerado desde lo prospectivo. Sin embargo, desde la Primera Directriz de *Star Trek* hasta *El mundo de Yarek* (E. Barceló 1993) nos encontramos con el daño realizado al anular un Yo y acercarlo a un Otro.

¿Cabría pensar a partir de aquí, por ejemplo, que es la globalización una extrapolación a nivel de civilizaciones de esta anulación del Yo? Existe la teoría antropológica de que para estudiar una cultura antes es necesario dominarla. ¿Qué ha dicho y qué puede decir lo prospectivo al respecto?

Insisto en que son sólo cuatro líneas entre muchas otras que se nos podrían ocurrir. ¿Alguna de estas posibilidades se encuentra de verdad en ese experimento? Por supuesto que no. Ni se encuentran en el experimento ni podrá darse nunca, casi con total seguridad, pero los personajes creados desde esta prospección mantienen una relación de mimesis con los seres humanos reales. Lo prospectivo sólo emplea ese experimento como

herramienta para discurrir sobre el ser humano y como técnica narrativa para construir un relato con unos buenos personajes, si se consigue.

En este sentido, siempre se ha visto lo prospectivo como un sistema semántico, de significados, mientras que con estos principios propongo contemplarlo como sistema sintáctico de elementos, entre los cuales incluyo los personajes, por cuanto sirven para profundizar con más fuerza en ese Otro.

En lo prospectivo se toman diversos elementos sin aparente conexión entre sí: un experimento entre cerebros, un sistema político y una pareja de enamorados.

Al fin y al cabo, el progreso ha roto algunas constantes estables de la civilización occidental:

[Darwin] ponía en entredicho el sentido de la existencia, planteaba nuevas necesidades psicológicas y enfatizaba un cierto determinismo social que iba a llevar, en los últimos decenios del siglo pasado [...] a un importante fatalismo melancólico: tanto en el conjunto social [...] como en el ámbito personal (Cortés 1997: 152).

La consecuencia ha sido que se ha producido un shock cultural del que tardaremos en recuperarnos y que quizás no ha hecho sino comenzar. Todos estos adelantos lo que han hecho ha sido transformar nuestras concepciones sobre quiénes somos —el Yo— y quiénes sois vosotros: los desconocidos, el Otro, quien no es Yo. Sólo algunos de estos aspectos rotos por el progreso tanto científico como filosófico y social han sido:

1. La igualdad de la mujer.
2. El derecho laboral.
3. El liberalismo económico.
4. Las democracias modernas.
5. El existencialismo.
6. La ecología.
7. La globalización.

Todos ellos hablan del Yo y del Otro.

¿Cómo explicar el cambio tan enorme que todos estos hechos han producido en nuestra concepción no sólo de la vida cotidiana, sino del

ser humano en sí mismo, como concepto? Somos los protagonistas y espectadores privilegiados; los estamos viviendo en primera persona. Y los estamos sufriendo. El ser humano de hoy ha perdido su identidad y su sentido tradicional.

¿Cómo no iba a surgir la literatura prospectiva?

¿Para quién puede resultar interesante *20.000 leguas de viaje submarino*? En potencia, después dependerá de gustos, claro, pero en potencia para cualquier amante de la literatura. ¿Acaso no se fundamenta la narración en ese maravilloso prodigio tecnológico, ese submarino bautizado *Nautilus*?

No obstante, la maravilla de los fondos marinos, las polifónicas experiencias que se nos ofrecen, el multiperspectivismo de los personajes al contemplar el choque entre naturaleza y ciencia sólo son superados por aquel elemento que da vida al submarino, que le da sentido, que le regala un alma única, extraordinaria dentro de la historia de la literatura, que es el atormentado capitán Nemo. Da lo mismo que los submarinos actuales lo hayan superado, que ya la idea de viajar por el fondo del mar no tenga en sí misma la fascinación que entonces.

El capitán Nemo sobrevive, su manera de mirar el océano sobrevive, su manera de relacionar su Yo atormentado con el Otro, que es el resto de la humanidad, sobrevive, su manera de relacionar su Yo con cada uno de los personajes (Otros), con su tripulación (Otros), con la naturaleza (Otro) y con su propio submarino (Otro) sobrevive y, por todo ello, esa magnífica novela prospectiva: *20.000 leguas de viaje submarino* sobrevive aún hoy.

Porque literariamente funciona. Y me gustaría insistir en este dato: qué gran Yo el de Nemo y que lucha tan titánica y atormentada con los Otros. ¿Quiénes son los Otros? Nosotros, ellos, todos.

De modo que tenemos que lo prospectivo emplea al personaje extraño, al desconocido, al Otro como símbolo y mecanismo para el análisis de una reacción ante una ruptura. Como hemos visto, no le ha faltado tema, pues a lo largo del siglo XX hemos tenido suficientes rupturas como para inquietarnos. ¿Cómo no va a producirse un miedo al cambio? Ese miedo está plenamente justificado.

Dicen los filósofos actuales que todo ello nos lleva a pensar que se ha producido un cambio de paradigma y aquel en el que nos encontramos hoy sería la *posmodernidad*.

Aceptemos por un momento que de verdad existe un paradigma diferente. Empezaría más o menos con el romanticismo y se suele tomar

como fecha representativa del fin del paradigma anterior el seis de agosto de 1945, el día en que fue arrojada una bomba atómica sobre Hiroshima. Uno de los razonamientos que se dan para defender que se ha producido un cambio de paradigma es el siguiente: cuando toda vida sobre la Tierra puede ser destruida siete veces por el ser humano, ¿qué sistema intelectual, más que el nihilismo, puede explicarlo? ¿Qué sistema social? ¿Qué sistema religioso pasa por la destrucción de todo lo que existe a manos del propio ser humano?

La primera indicación clara de que era la gente que escribía y leía ciencia ficción la que vivía el mundo real, y todos los demás los que vivían en el reino de la fantasía, llegó el 6 de agosto de 1945, cuando el mundo descubrió que una bomba atómica había explotado sobre Hiroshima (Asimov 1981: 120).

Esta posmodernidad se caracteriza por los siguientes síntomas:

1. Globalización.
2. Caos ético e intelectual.
3. Terror ante la extinción.
4. Importante poder de los medios de comunicación de masas.
5. Desprestigio de la razón como sistema de conocimiento.
6. Incansable búsqueda de la libertad individual.
7. Nihilismo.

En el terreno estético, deberíamos añadir:

1. Ausencia de criterios estéticos universales.
2. Arte autorreferencial.
3. Mezcla de géneros.
4. Límites difusos entre cultura elevada y cultura popular.
5. Discusiones sobre la interpretación y el subjetivismo en el arte.
6. Disociación entre ética y estética.

Sobre todo ello gravita un mismo problema: la búsqueda del Yo. El problema del Yo y del Otro gravita alrededor como la atmósfera mediante la cual subsiste todo el paradigma (Miller 1997): «el contacto con otro

“yo” constituye una condición necesaria del desarrollo creador de mi conciencia» (Lotman 1984: 64).

Recordemos que en la época clásica el tiempo era contemplado de una manera circular, una coordenada dentro de la cual todo se repetía incansablemente. A ello había que añadir la idea de *fatum*. Ambos conceptos anulaban el Yo individual desde el punto de vista filosófico.

En la época moderna, a partir del Renacimiento, aparece la idea de progreso y de Humanismo, con una confianza a veces ciega en las posibilidades del ser humano como especie. El Yo volvía a ser anulado a menudo a favor de la comunidad. Para entender cómo han cambiado las cosas acudiré al comienzo de *El paraíso perdido*, de John Milton. Recordemos la frase de Satanás, pronunciada para definir a un personaje malvado:

Más vale reinar en el Infierno que servir en el Cielo (Milton 1667).

Hoy en día, muchos estudiantes adoran esa frase y, desde luego, el ciudadano posmoderno no se ve de la misma manera que el ciudadano barroco que la leyó al poco tiempo de escribirla Milton.

La cosa ha cambiado: el Yo ya no es lo que era. El ser humano actual, como escribiera Pascal, mira el universo y no ve una ciudad ordenada, previsible, coherente... sino los vacíos abismos insondables e inabarcables por el entendimiento humano.

De este modo, los dos más interesantes elementos del campo referencial externo con el que hoy trabaja la literatura serían el Yo y el Otro.

El problema es que la existencia de ese Yo se tambalea en cuanto reflexionamos un poco sobre él.

Pondré un ejemplo de cómo lo prospectivo ha trabajado ese problema del Yo:

Incorporo aquí el comienzo de la novela de Daniel Keyes: *Flores para Algernon*:

enforme de pogresos 1 marso 3

El doctor Strauss dise que debo escrebir lo que yo pienso y todas las cosas que a mi me pasan desde aora. No se porque pero el dise que es mui importante para que ellos puedan ber si ellos pueden usarme a mi. Espero que ellos puedan usarme

a mi pues miss Kinnian dise que ellos quisa pueden aserme listo. Yo quiero ser listo. Me yamo Charlie Gordon y tabajo en la panaderia Donner. El señor Donner me da 11 dolares por semana y pan y pasteliyos si quiero. Tengo 32 años y mi cumpleaños es mes prosimo. Le e dicho al doctor Strauss y al profesor Nemur que no se bien escrebir pero dise que no inporta que debo escrebir igual que ablo y como escrebo las composiciones en la clase de miss Kinnian en la clase de adultos ratasados del colegio bikman donde boi 3 bezes por semana en mis oras libres. El doctor Strauss dise que escreba mucho todo lo que yo pienso y todo lo que me pasa pero yo no puedo pensar mas porque no tengo nada mas para escrebir y asi termino por oi... su afetisimo Charlie Gordon (Keyes 1966: 11).

A continuación, transcribo las anotaciones de Charlie a mitad de la novela:

INFORME DE PROGRESOS 13

10 de junio. Estamos en un Stratojet que va a volar hacia Chicago. Debo este Informe de Progresos a Burt que ha tenido la luminosa idea de hacérmelo dictar a un magnetófono, del que después los pasará a máquina una secretaria de Chicago. Nemur considera la idea excelente. De hecho, quiere que utilice el magnetófono hasta el último minuto. Estima que el hecho de hacer escuchar la cinta más reciente al final de su reunión aportará un nuevo elemento a su informe.

Aquí estoy pues, sentado solo en nuestro compartimento privado en un Jet en vuelo hacia Chicago, intentando acostumbarme a pensar en voz alta, habituarme al sonido de mi voz. Supongo que la secretaria mecanógrafa podrá eliminar todos los hum, eh y ah y darle al conjunto un aspecto natural en el papel. (No puedo impedir el sentirme como paralizado cuando pienso en los centenares de personas que van a escuchar las palabras que estoy pronunciando ahora.)

Mi mente está vacía. En este instante lo que experimento es más importante que todo lo demás.

La idea de volar me aterra.

Por lo que sé, nunca antes de la operación llegué a comprender realmente lo que es un avión (Keyes 1966: 133).

Desgraciadamente, el experimento fracasa y, tras muchos infructuosos esfuerzos, Charlie vuelve a su estado inicial. Transcribo aquí el inicio del último informe:

21 de noviembre. Oy e echo una tonteria e olvidado que ya no boi a la clase de adultos de miss Kinnian como acia antes. E entrado y me e sentado en mi antiguo puesto al fondo de la sala y ella me a mirado raro y a dicho Charlie de donde bienes. Yo e dicho ola miss Kinnian e benido por mi lecion de oy pero e perdido el libro.

Ella se a puesto a llorar y a salido corriendo de la clase. Todo el mundo me a mirado y e bisto que muchos ya no eran los mismos de cuando estaba yo.

Despues de golpe me e recordado de algo de la operasion y de aberme buelto listo y e dicho esta vez si as echo el Charlie Gordon. Me e ido antes de que ella buelva a la clase.

Es por eso por lo que me boy de aqui a la escuela asilo Warren. No quiero que buelva a pasar algo asi. No quiero que miss Kinnian sufra por mi (Keyes 1966: 295).

¿Quién es Charlie Gordon? Incluso mejor: ¿qué es Charlie Gordon? ¿Cuál es el Yo de Charlie Gordon? Pocos géneros pueden desarrollar esta problemática como lo hace lo prospectivo. Esta ha sido una demostración de cómo la literatura puede ir más allá que la filosofía o la ciencia en ciertos aspectos, por medio de la intuición. Por consiguiente, estoy criticando aquí –al hablar de los personajes– que lo prospectivo sea sólo «literatura de ideas». Sí considero que la idea está mucho más en el fondo del género que en otras formas literarias, pero no es la esencia. La esencia está en cómo planteamos una idea para desarrollarla como prospección literaria.

Un desarrollo en otra línea es *Homo plus* (Pohl 1976), una novela poco citada por lo general y que a mí me parece modélica en su construcción y planteamiento. A un tipo le alteran físicamente para su supervivencia en Marte; cambian su piel, extraen sus pulmones, reconfiguran órganos... hasta que finalmente el propio individuo cambia su manera de entenderse a sí mismo y de entender su relación con el entorno, incluidos su amada

esposa, sus amigos y su propio planeta. En esta novela, Pohl defiende con una crudeza irreverente la idea de que el Yo es la forma. Sería como decir: un vaso es lo que es por su forma. Si lo derrito y le doy otra forma, deja de ser un vaso. Lo mismo parece querer decirnos Pohl con su novela.

Y quizás es que este es, más que el tema de la literatura, el tema de lo prospectivo: ¿quién es el Otro? ¿Cómo me ve a mí? ¿Cómo debo reaccionar? ¿Cómo ese Otro puede acabar con mi Yo?

De esto trata *Soy leyenda* (Matheson 1954). Matheson nos lleva al extremo: toma el Otro más alejado del propio Yo, el vampiro, para decirnos cuánto nos acerca al racismo y la incompreensión y de la incomunicación nuestra concepción de nosotros mismos. Con este ejemplo podemos apreciar cómo con una vuelta de tuerca prospectiva vemos la resistencia del propio individuo al cambio.

La literatura prospectiva ha sido una maestra al entender al Otro. No encuentro mejor ejemplo para ello que la película *Blade runner* (Ridley Scott 1982), esa obra maestra del cine en la cual se rompen todas las reglas de guión, personajes y fórmulas de género al mantenernos equivocados durante dos horas, haciéndonos creer que el bueno es el malo y que el malo es el bueno. Pero la gran maestría de la película no está sólo en este hecho, sino en que durante el tiempo en que por fin comprendemos es un tiempo de empatía, en que si ese acetato iluminado por la luz del proyector tuviera ondas cerebrales, se unirían a las nuestras, como en el experimento de Ogston y Condon. Pues todo el discurso entero de Rutger Hauer, de ese androide asesino, Roy, no se basa en un «Entiéndeme», en un «Es que yo también tengo derecho». No. Roy sólo afirma su individualidad, su Yo, ante la Muerte; la pérdida del Yo, y es ante esa pérdida que todos compartiremos algún día, ante la cual nuestro Yo deja entrar al Otro y se une con él:

He visto cosas que vosotros no creeríais: atacar naves en llamas más allá de Orion; he visto rayos C brillando en la oscuridad cerca de la puerta de Tanhauser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir (El androide Roy en *Blade runner*, Ridley Scott 1982).

Lo prospectivo ha explorado estas posibilidades en sus cuentos, en sus novelas, en sus películas. En *Regreso a Belzagor* (Silverberg 1970) nos encontramos con seres inteligentes a los que el ser humano subyuga. El

problema de la ecología está en la base de esta novela, como en *La voz de los muertos* (Card 1986) o en *Sólo un enemigo: el tiempo* (Bishop 1982).

En *Solaris* (Lem 1961a), quizás la novela prospectiva que más se centra en el Otro, descubrimos la mente alienígena absolutamente ajena a todos nuestros sistemas de creencias. Y asistimos a un romance que también habla sobre el Otro. El protagonista mantiene una relación con su mujer amada sabiendo que no es ella. ¿Le da igual? A veces sí, a veces se vuelve insoportable. Es una entelequia más que una persona: un producto de la idealización del protagonista. No es un verdadero Otro, sino una proyección de su Yo.

Lem ha sido un maestro en este problema del Yo. En uno de sus cuentos de Ijon Tichy, existía un científico que creaba cerebros (Lem 1971b). Les hacía creer que tenían una vida, que se enamoraban, que sufrían, que envejecían... Su creación más delirante era el cerebro al que le hacía creer que era un científico que fabricaba cerebros.

Aquí se encuentra el trato que lo prospectivo ha dado siempre tan fundamental a Dios-personaje como Otro y al Yo en su relación con él. No hablo tanto de religión como de teología. Existe en el libro *Un valor imaginario* un ordenador que reflexiona sobre la imposibilidad del ser humano de conocer la esencia de nada, debido a la limitación de su pequeñísimo, ínfimo cerebro, y de su reducción de todo a problemas de lenguaje, a no saber hacer las preguntas y a alterar las respuestas. Este ordenador, llamado GOLEM, como personaje representa a un dios que le muestra al ser humano la realidad de la posmodernidad. Más adelante, veremos en la tipología los personajes de Inteligencia Artificial.

En *Muerto por dentro*, el protagonista sufre la más terrible crisis de su vida al no poder contactar con los Otros, al quedar encerrado para siempre en su propio Yo. Recordemos el argumento: nuestro personaje ha sido telepata durante casi toda su vida. Es capaz de leer los sentimientos y pensamientos de cuantos lo rodean. En cuanto al sexo, lógicamente, es un amante magnífico, pues anticipa cada deseo o sorprende si así lo considera. Nadie le pillaba desprevenido, es poderoso. Y, sin embargo, se encuentra aislado. La novela comienza al final, cuando va perdiendo sus poderes y viéndose solo con su propio y único Yo. Hemos visto cómo su hermana se vio influida desde pequeña por este extraño y horroroso poder, cómo no ha podido mantener ninguna pareja, pues no había comunicación, sino sólo una mente que pretendía manejar los sentimientos y pensamientos de las otras personas. Poco a poco, el horror ante la imposibilidad de controlar a los

Otros lleva al protagonista a la depresión, a la desesperación. Al final, debe aceptar que no puede controlar a los Otros, que debe asumir la existencia de Otros y aceptar que son imprevisibles, que no puede controlarlos.

¡Qué magnífica enseñanza sobre los absolutismos, los celos, las jerarquías...! Y va encontrando la felicidad. ¡Qué magnífico título: decir que el quedar encerrado en el Yo, sin entrar en los Otros, es ese *Muero por dentro*! Y cómo esa muerte de los Otros dentro de él va trayéndole la felicidad, cuando los acepta en su misterio, en su sorpresa, en su «ser ajenos».

Porque ¿acaso no existe cierto placer en ser diferente? Esto es con lo que la posmodernidad nos ha machacado con más fuerza. Hay que ser diferente, no creas en la comunidad, no sigas líderes o ideologías, sé sólo tú.

Los cambios sobre los que hablaba al principio del epígrafe nos han llevado a esta situación tras la cual, según los filósofos, no hay retorno. Esta crisis se ha desarrollado en numerosos ámbitos, como hemos visto. Quizás el más importante de todos haya sido la igualdad de la mujer. Desde que dicha igualdad comenzó, han aparecido numerosas maneras de acercarse desde la literatura. Desde la misma teoría de la literatura, los cambios han sido sustanciales.

Por ejemplo, a partir de la deconstrucción –cambiando el centro de lectura–, podemos realizar una interesante crítica feminista acerca de *Macbeth*, según la cual se ilumina el personaje de Lady Macbeth, una mujer absolutamente infeliz, ignorada por casi todos y cuya opinión jamás contaba, ni siquiera para su marido. La única manera de superarse a sí misma pasa por el complot y la conspiración frente a la opción de consumirse sola y despreciada durante el resto de su vida. Casi todos los teóricos actuales coinciden en que hemos escrito y leído la literatura como hombres, pero incluso las mujeres la han leído como hombres, pues es lo que hemos aprendido (Culler 1982: 43-61).

A ninguna mujer le asombra que en las películas de aventuras espaciales –salvando la saga de *Alien* y poco más– las mujeres deban ser rescatadas y deban ayudar al héroe masculino para que triunfe. ¿Cómo es posible en *Star Wars* que las personas más importantes de la política rebelde queden siempre eclipsadas por el monje guerrero?

Las escritoras en lengua inglesa descubrieron ya hace mucho que la CF es un espacio ideal para especular sobre un futuro distinto para las mujeres, para presentar alternativas al mundo patriarcal y a los valores culturales y la sexualidad

institucionalizados. De ese modo, las escritoras han revolucionado un género que, cultivado por varones, no se ha caracterizado precisamente por su fervor feminista, y muy por el contrario ha presentado a las mujeres mediante los más consabidos estereotipos (Robles 2003: 188).

Sin embargo, la evolución de los tiempos cambió las cosas y autoras como Le Guin han analizado más en profundidad la belleza de las diferencias entre el Yo y el Otro –en cuanto al género– y la lucha por conjugarlos¹⁷⁶.

Por otra parte, en *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969) se encuentra también un tópico clásico del género: el del enviado de una Federación de Planetas que juzga la adecuación de otra cultura para integrarse en la suya. Es un tema este especialmente fecundo para lo prospectivo, pues se encuentra en la base del célebre encuentro con el extraterrestre en un siglo donde la cuestión de la globalización y de la alianza de civilizaciones ha sido –y sigue siendo– importantísima.

Al fin y al cabo, ningún motivo literario ha resultado tan fecundo en lo prospectivo para tratar el problema del Otro como el del extraterrestre.

El extraterrestre sirve para vernos desde fuera, para entender cómo nos acercamos a lo diferente. Iser lo expresa muy bien: «Estar presente con respecto a uno mismo y al tiempo verse uno como si fuera otro es una condición de «éxtasis» en la que, de manera absolutamente literal, uno está al lado de sí mismo» (Iser 1990: 53).

Es lo mismo que, aplicándolo a lo prospectivo, Judith Merrill afirma: «Hemos conocido al alienígena/extranjero, y somos nosotros» (Merrill 1985: 284).

De este modo, la palabra clave sería la formalista: distanciamiento. La implicación del lector naturalista sería demasiado grande, mientras que lo prospectivo permitiría establecer una relación mucho más alegórica, intuitiva, abstracta, mucho más «literaria», si se nos permite afirmarlo.

176. Existen numerosos estudios sobre las cuestiones de género en toda la ciencia ficción (Donawerth 2009; Jones 2009). En España, tanto el tema de la mujer como el papel de las mujeres escritoras de ciencia ficción han sufrido de un desinterés preocupante. Aunque no me gusta entrar en este tipo de debates por toda la demagogia que a veces se produce, sí quiero dejar constancia de mi adhesión a las palabras de la escritora Lola Robles: «A lo largo del siglo, sin duda la fuerza de la tradición realista en nuestra literatura es tan aplastante que apenas deja lugar para un género como este. Pero aun teniendo en cuenta el escaso número de escritores que lo cultivan, no deja de sorprender que entre ellos no haya prácticamente ninguna mujer que publique con asiduidad hasta los años 80, con Elia Barceló» (Robles 2003: 182).

Una vez más podemos contemplar la inexactitud de la afirmación de que se trata de «literatura para evadirse de la realidad».

Ante todo lo expuesto es posible coincidir con Juan Ignacio Ferreras (1972: 118) al defender lo prospectivo como fenómeno casi romántico, en la medida en que la ruptura entre autor y sociedad, entre protagonista y universo, logra materializarse sin poner en peligro la estructura interna de la obra (J.I. Ferreras 1972: 118, hablando evidentemente de la ciencia ficción en general).

En función de este problema, los personajes adquieren dimensiones características y cerradas. Como consecuencia, hay poco que analizar de los personajes como tales. Se ha hablado mucho de la escasa profundidad psicológica con la que han sido tratados a lo largo de este siglo de prospección ficcional. La razón de este problema reside –como hemos visto– en la naturaleza simbólica del protagonista prospectivo, puesto que nunca se trata de un individuo, sino de la representación de un grupo de individuos. En este sentido, puede ser tanto el elemento discordante y evolucionado que entra a romper la sociedad y que representa la medida por la cual debería moverse toda la humanidad (Heinlein 1961), como la representación de autor y lector si se encontraran desconcertados ante una sociedad más evolucionada que ellos mismos (Blish 1958). Es conveniente para el autor que el lector no muestre excesivos rasgos de unicidad, puesto que la identificación con toda la humanidad sería más trabajosa para el lector. De este modo se le suelen atribuir rasgos que sirvan para el desarrollo de las ideas planteadas.

La reducción de los personajes puede llegar incluso a lo meramente accintial; podemos descubrirlo en un tópico característico de lo prospectivo: el diálogo entre un paladín de un nuevo sistema y su adversario. En estos discursos el lector de lo prospectivo se detiene –o debería plantearse el detenerse– más que en ningún otro y suelen ser una especie de ensayo novelado. Apenas hay géneros populares con un tópico característico y propio tan trascendente y tan extenso tiempo como este¹⁷⁷. Suelen justificar la escritura de la propia novela, pues plantean a las claras el tema y a menudo marcan la evolución de la trama o de los personajes. El resto de la novela es presentación, desarrollo y conclusiones (si las hay) de este diálogo.

Los protagonistas, por ello, acostumbran a ser personajes que tienen o adquieren a lo largo de la obra una fuerte carga de escepticismo

(Vaquerizo 2006). A menudo son o se sienten superiores a una sociedad que no comprende lo que ocurre a su alrededor, lo cual puede volverles irascibles e impacientes. Por esta razón, el personaje casi siempre se siente alienado y toda la novela configura una lucha por escapar de dicha alienación. Lo grave, al fin y al cabo, consiste en que el protagonista se intenta integrar en una sociedad que sabe positivamente anti-humana, contraria a su personalidad e intereses. Esta prostitución moral del protagonista revigoriza la ruptura, porque en ningún momento comulga con los valores o anti-valores de la sociedad y sin embargo, a pesar de todo, busca integrarse. Ya que el autor prospectivo no es, por lo general, optimista, no resulta extraño que la evolución del personaje culmine con una muerte violenta o adaptándose a la sociedad; ambas opciones representan una degradación en las novelas que Ferreras llama de «anti-utopía» –y para las cuales yo he optado por el término «distopía»–, con extremos sistemas sociales, políticos y económicos que muestran sociedades que alienan al individuo y lo llevan a la destrucción personal (J.I. Ferreras 1972: 120-129), aunque sólo sea psicológica, ética o ideológica, como en *La tierra permanece* (Stewart 1949), en *La bomba increíble* (Salinas 1951) o en *Leyes de mercado* (Morgan 2004). En ellas, los protagonistas se encuentran inmersos en un mundo al que no buscan explicación; lo aceptan, aunque intentan salvar una parcela, quizá ínfima, de su personalidad.

Por lo demás, casi siempre hay una especie de despertar. El protagonista acostumbra a reaccionar por tres cuestiones: ciertos factores sociales pueden provocarle un cambio en la vida: descenso de clase social (Pohl y Kornbluth 1953), muerte de una mujer (Bradbury 1953) o bien aparición de un personaje «sabio» (Silverberg 1972) o de un conocimiento olvidado (Aldiss 1958; Salvador 1959); o bien se plantea la totalidad de la obra desde una evolución científica revolucionaria, sin obligación de caer en la obsesión tecnológica del *hard*, como una alteración biológica controlada que aumente la capacidad del cerebro (Disch 1968) o una nueva lengua aparecida en la galaxia (Delany 1966).

Este despertar es fruto de una búsqueda de identidad que casi siempre se alcanza antes de finalizar la novela y que no supone más que la causa de una mayor degradación. A menudo ni siquiera la identidad encontrada es agradable. Conclusión: en no pocas ocasiones, el descubrimiento de la verdad impide la integración. Podemos verlo con claridad en *El hombre en el castillo* (Dick 1962) o en *Limbo* (B. Wolfe 1952).

177. Recordemos como ejemplo bien conocido la conversación entre Andrés Hurtado y su tío en *El árbol de la ciencia* (Baroja 1911).

No conviene olvidar por otro lado cómo, por lo general, casi siempre los protagonistas son burgueses; aunque no resulta estrictamente necesario, sí se presentan como lo más normal. Suelen interaccionar con la clase obrera, casi siempre con intención de denuncia. Esto no implica que no puedan aparecer protagonistas de mayor o menor nivel económico. Sólo se trata de mostrar un avance de la humanidad en unos niveles materiales y eso implica un cierto tipo de personajes. Casi siempre estamos ante un tipo de sociedad muy avanzada a niveles materiales. Esto implica que personajes con profesiones de técnico especializado sean muy corrientes tanto en ciencia ficción como en lo prospectivo. Disponemos de un gran número de ejemplos: policías especializados o similares (Asimov 1954; Dick 1968; Lem 1979; Vinge 1986); militares (Heinlein 1959; Dickson 1960; Niven y Pournelle 1974); todo tipo de científicos (Lem 1971b; Benford 1980; Asimov y Silverberg 1990)...

Abundan más los científicos; ¿quizá se les supone una mayor objetividad ante la realidad? ¿Quizás por los antecedentes del género, por los escritores de la *Edad de Oro* —muchos de ellos científicos— o porque siempre se toma, con ingenuidad, el *hard* como «la verdadera ciencia ficción»?

Considero que se trata de una razón retórico-funcional, pues cubren las necesidades explicativas de los nuevos mundos. Por otro lado, la gran cantidad de escritores relacionados con la física, la química o la biología aumenta las posibilidades de identificación entre los autores y este tipo de personajes, dando una convención del género que, por otra parte, no siempre se mantiene, como acabamos de ver.

La última razón de la importancia del personaje científico se encuentra, es cierto, en una tradición observable desde los propios orígenes del subgénero, desde Verne y sus sucesores más inmediatos —con la totalidad de la novela científica presionando—, cuando se contempla el género como extrapolación en el futuro de los adelantos tecnológicos de la humanidad. Aun así, su preponderancia tampoco es tan significativa como cabría esperar y suelen quedar circunscritos sobre todo a la Edad de Oro.

Por otro lado, hasta mediados de los sesenta, las obras prospectivas estaban en un 99% protagonizadas por varones. Quizá sí se pueda hablar en este sentido de cierto machismo en el género. No debemos olvidar la escasez de autoras de literatura prospectiva hasta los años sesenta¹⁷⁸.

178. El escritor Thomas S. Disch (1998) escribió un interesantísimo y completo análisis sobre el machismo y el feminismo en el género y cómo este machismo ha ido desapareciendo en los últimos cuarenta años. Como ejemplos críticos de análisis sobre la misoginia del género, también pueden

Por otro lado, no siempre encontramos «malvados» típicos de géneros populares en lo prospectivo (incluso escasean), en el sentido de enemigo traicionero y vengativo, tópico, que vive para imponer su voluntad en contra del protagonista o movido por una patológica falta de ética. Este papel suele cubrirlo la sociedad o, si acaso, algún defensor del sistema criticado, a menudo una persona bienintencionada que no alcanza a ver los problemas (Salvador 1959; Le Guin 1974). No nos encontramos, como hemos visto, ante la tradicional novela de aventuras, excepto en el caso evidente del *space-opera* y, aun así, a menudo encontramos en este subgénero novelas de personajes ambiguos (Banks 1987).

Sin embargo, y paradójicamente por cuanto parece huirse del conflicto psicológico profundo, no es difícil observar cómo, década tras década, los autores se han centrado en la búsqueda de la identidad del ser humano, así como en la obsesión por el misterio de la alteridad. Problemas tan profundos suelen aparecer a menudo bajo tramas y planteamientos con unos ritmos narrativos muy marcados y dinámicos. Aceptando a regañadientes la ¿obsoleta? dialéctica «*docere-delectare*», lo prospectivo ha sido siempre considerado como un género meramente de entretenimiento. Es común escuchar entre los aficionados a estas obras (desde adolescentes hasta buenos críticos y editores) que les da igual el mensaje prospectivo. A muchos no suele importarles si se defiende la dignidad del hombre o se la humilla; por ello, aceptan del mismo modo cualquier ideología presentada, desde la pseudo-fascista de Heinlen en *Tropas del espacio* (Heinlein 1959) hasta la irreverente y anti-fascista del mismo autor en *Forastero en tierra extraña* (Heinlein 1961).

Son muchos los que aseguran: «Leo ciencia ficción sólo para divertirme». Y encontramos incluso críticas internas como las muy hirientes de Disch (1976), quien por cierto tampoco ha escrito textos precisamente fáciles, como ya hemos visto en el caso de *Campo de concentración* (1968). Pero, en cambio, muchos autores como Dick, Le Guin, Delany o Ballard han insistido en la profundidad y en la estética de sus desarrollos, insistiendo en que han empleado el género porque les proporcionaba una insólita creatividad y aperturas de tratamiento.

¿Cómo explicar esto? Bien, a partir del tópico de la miel que endulza la amarga medicina, ciertamente son las obras de mayor dureza las que han tenido un mayor éxito, tanto de crítica como de público en general y que

consultarse al respecto un artículo de Alicia Irene Bugallo (1996) y la recopilación de ensayos: *Where No Man Has Gone Before: Women and Science Fiction* (Armitt 1991).

han trascendido a lo largo de los años. El autor prospectivo disfruta con la crítica social y cultural, a través de un medio de enormes posibilidades y por ello no usa otro, pero su escritura está marcada con frecuencia por angustiosos problemas, lo que no siempre queda cercano a la literatura de evasión (McCarthy 2006). Escribe el novelista y teórico Kingsley Amis:

Puede creerse que tomar asiento en una astronave y viajar hasta las fronteras de la galaxia es un método bastante eficaz para huir de los problemas que nos esperan en casa. Sin embargo los autores de ciencia ficción no opinan así [...] Se fabrica el porvenir en vez de hablar de él o huirle (Amis 1961: 19).

En resumen, lo prospectivo puede ser divertido mientras se lee, pero deja un poso amargo al acabarlo, lo cual representa otro aspecto de lo que ha sido llamado «imaginación disciplinada» (Judith Merrill citada por Barceló 1990: 36): «No nos extraña, pues, que la ciencia-ficción del momento sirva en primer lugar para justificar este dionisismo a un nivel popular. Representa el derecho de aduana de la imaginación libre» (Risco 1972: 242).

Por otro lado, tanto si la fuente de su preocupación la representan los problemas de un tiempo concreto como si se trata de esquemas universales, insisto en que lo prospectivo puede desarrollarse mediante grandes sátiras o ataques políticos, religiosos, económicos... sin preocuparse nunca por tratar personajes reales. Casi nunca se habla de tal Papa o tal presidente. Las críticas de lo prospectivo suelen dirigirse a estados o ideologías, características de un conjunto de seres humanos o incluso de toda la humanidad. Al disponer, por la propia definición del género, de gran proyección histórica se da por asumido que las personalidades famosas no son más que iconos de un tiempo. Lo que importa al final es la identidad del ser humano como concepto general y no tanto la de los individuos concretos. Bajo esta perspectiva, un Papa o un dictador representan sólo anécdotas en cuanto al sentido universal del ser humano, como contempla por ejemplo Pablo Capanna acerca de Olaf Stapledon:

No ve con simpatía a los escritores «comprometidos» que se enrolan en la propaganda política, pues considera que el mayor servicio que puede prestar un escritor a la causa pro-

gresista es indirecto: en ningún momento debe renunciar a mantener la «autoconciencia crítica de la especie humana» (Capanna 2009: 48).

Llevando todos estos conceptos al personaje, nos encontramos con que, desde estos presupuestos, no resulta difícil deducir cómo estos autores opinan que el medio degenera al individuo y que este ha de luchar por mantener su identidad o incluso encontrarla. Se critican los grandes sistemas sociales como inherentes a unas formas de pensamiento social características de seres humanos que se han conformado con su situación.

En muchas obras no se nos hace meditar sobre una sociedad en la que la actividad instintiva del ser humano se haya limitado o extirpado, sino sobre un numeroso grupo de individuos a quienes una organización de este tipo entusiasmaría. De ello cabe deducir que a menudo no hay una presión del Estado o del dirigente, sino que es el propio conjunto de individuos el que lo exige. De todos modos, ¿qué puede hacer el individuo contra su propia naturaleza humana? Es común que el personaje prospectivo que se levanta contra un sistema se sienta incapaz de aportar una solución y que los cambios que llegue a conseguir, si los hay, apenas solucionen su entorno más reducido. Escribe Juan Ignacio Ferreras:

La ciencia ficción no intenta salvar la sociedad en crisis por la sencilla razón de que ha dejado de creer en ella, e incluso añade: no trata de reestructurar la sociedad, no busca la defensa de algunos de los valores en crisis, niega lisa y llanamente los valores sociales (J.I. Ferreras 1972: 68).

En este sentido ni siquiera encontramos crítica o negación parciales; encontramos negación total. Para ello, el escritor de lo prospectivo exige distanciamiento.

El conflicto entre estos dos puntos –negación y distanciamiento– se volverá inevitable. No olvidemos que sus orígenes se encuentran en el periodo de entreguerras y que su mayor éxito lo alcanza a partir de la Segunda Guerra Mundial. Estamos metidos de lleno en la lucha entre modernidad y posmodernidad (J.I. Ferreras 1999). Momentos de gran tensión histórica son reflejados en las novelas, pero siempre parecen causa y no motivo, no hay nunca referencias explícitas y las relaciones extraíbles han de ser

siempre exegeticas: 1984 (Orwell 1949): comunismo soviético; *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth 1953): macarthismo; *La guerra interminable* (Haldeman 1975): Vietnam; *Leyes de mercado* (Morgan 2004): globalización. Pero siempre investigando las posibilidades y las limitaciones del ser humano como ente individual o social ante una ideología o una cuestión cultural: «Sf has established its own domain, linking literary, philosophical, and scientific imaginations, and subverting the cultural boundaries between them» (Csicsery-Ronay 2008, 4).

Una vez más: ¿cabe aquí el personaje individual? Es posible, y no han sido pocas las novelas tradicionales que han sabido combinar desarrollos psicológicos y críticas contra un sistema social, pero nunca en los niveles de ruptura total planteados ya sólo por los parámetros de construcción de mundos de lo prospectivo.

Abundan en este sentido los personajes luchadores, pero bastante desengañados. A menudo se trata de personajes muy perspicaces y observadores que desde cierta humildad, pero sin rendirse, afrontan los cambios estructurales que van produciéndose en su percepción del mundo. De este modo, nos encontramos con protagonistas muy similares en obras muy diferentes.

A menudo deben encontrarse ante el enfrentamiento con el Otro y siempre de una manera muy brusca y demoledora, aunque no siempre esta colisión sea llevada ante sus últimas consecuencias a nivel individual. No nos confundamos: se puede desarrollar un planteamiento social muy grave y de tremendas magnitudes, como el de *La tierra permanece* (Stewart 1949) o el de *Nunca me abandones* (Ishiguro 2005), pero por lo general sin ahondar en una terrible lucha interior del personaje entre distintos deberes o inclinaciones¹⁷⁹. El personaje acaba siempre por tener clara su situación –esto es una constante en la mayor parte de las obras del género, incluso hoy– y las cuestiones derivadas de ella, pero siempre se desarrolla un enorme conflicto social respecto a las ideas presentadas en relación con nuestros esquemas.

Sería el caso extremo –citado en este mismo epígrafe– de *Soy leyenda* (Matheson 1954), donde el protagonista no acaba de aceptar en ningún momento que la nueva sociedad es vampírica, pero las conclusiones de esta sociedad sí obligan al lector a cuestionarse esquemas. Por eso, el Otro no suele identificarse con problemas de actitudes o de choques de relacio-

nes, como los de un Cervantes o un O'Neill o un Ibsen, sino de esquemas mayores, más al estilo de un Kafka o de un Goethe.

Por todo ello, ¿podemos hablar de personajes planos? Bueno, recordemos que tampoco se trata de novelas populares y que muchos de estos autores poseen una considerable cultura literaria, como en los casos de Brian Aldiss o Samuel Delany. No tenemos en este sentido, por lo general, más que ejemplos de la *Edad de Oro* o, en títulos menores, personajes absolutamente planos como los de los cómics de *Flash Gordon*. Los personajes han ido haciéndose más complejos con el tiempo. Aun así, tampoco el desarrollo de los personajes es el punto fuerte del género.

Ahondando en el problema del Otro, podemos ahora retomar la cuestión de las novelas orientadas a partir del encuentro de las sociedades extraterrestres.

Por lo general, este tipo de obras plantea el mencionado encuentro con el *Otro*, con el semejante-diferente al cual no somos capaces de comprender.

Contemplemos un ejemplo. Un poeta «tradicional», «realista», fascinado por su visita a Nueva York, escribiría un libro intentando representar la realidad vivida, por muy surrealista que lo presentara. Un escritor prospectivo, por el contrario, no querría enfrentar el problema de esa ciudad «real» de nuestro mundo «real»; en otras palabras, la Nueva York real le traería sin cuidado. Sería sólo una anécdota con cierta carga simbólica, como la Nueva York viviente de *Lágrimas de luz*, que recoge las connotaciones de la real pero la trasciende (Marín 1982a).

El artista querría reflejar su encuentro con el Otro, con la sociedad que le perturba, que rompe sus esquemas de pensamiento, que le es desconocida. Y no expresaría automáticamente su desagrado por ella, sino que intentaría penetrar en ella. Si el conflicto fuera con un hermano, un escritor naturalista reflejaría el medio ambiente y la historia de la familia en un entorno lo más verídico posible. El escritor prospectivo, por el contrario, buscaría la distancia, partiendo de la base de que el hermano incomprendido es Otro. En suma, insisto en esta diferencia.

Por consiguiente, debe hacerse una distinción entre el planteamiento de un «ser superior» y el de un «ser diferente», ambos importantísimos dentro del género y de una gran riqueza en cuanto a propuestas y desarrollos.

La influencia de los espacios en la evolución y explicación de las sociedades creadas puede llegar a ser muy interesante. Sí suelen ser superiores o

179. Como ya he comentado, este hecho ha ido cambiando en los últimos diez años (McCarthy 2006).

inferiores en algunos aspectos, pero casi siempre lo suelen ser sólo en esas pocas características, no en el conjunto.

Con ello enlazamos con otro de los temas de la posmodernidad enunciados al principio: la globalización. Por un lado, tenemos la globalización económica, tan bien expuesta en obras como *Jennifer Gobierno* (Barry 1999), *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth 1953) o la tremenda *Leyes de mercado* (Morgan 2004).

Podemos percibir cómo, por lo general, no existen extraterrestres en este tipo de prospección. Por el contrario, siempre son sociedades muy humanas y en tiempos muy cercanos al nuestro, si exceptuamos casos como el de *Los desposeídos*, que por otro lado se aleja bastante de los esquemas contextuales donde se suelen desarrollar las críticas al capitalismo. Esta es la primera reflexión: que ahí el problema del Otro no suele basarse en extraterrestres, sino en la figura del poderoso, con el cual el autor busca una identificación para entender cómo funciona la mente de quienes controlan nuestras vidas.

Es más interesante, desde el punto de vista del personaje del Otro, la globalización cultural, a la invasión de unas culturas por otras o a la aclimatación de unas culturas con otras. La literatura prospectiva ha recorrido un largo camino y ha identificado el problema como ninguna. Existen numerosos ejemplos de este hecho. Bradbury (1950) recoge el tema de manera similar a la idea de fondo de *Solaris* (Lem 1961a): la imposibilidad de establecer contacto con el Otro, la enorme diferencia cultural, expresada en ese genial pasaje del camionero que se encuentra con el barco fantasma marciano, en el cual los dos conductores se observan con admiración, pero con la imposibilidad de comunicación. No obstante, debido a las propias inquietudes de ambos autores, Bradbury lleva la Otredad a lo maravilloso, a lo fascinante, a lo lírico, mientras que Lem lo conduce a lo filosófico.

La otra gran novela en cuanto al tema del Otro mediante el extraterrestre sería *Los amantes*.

Los amantes trata el sexo entre un ser humano y un extraterrestre. Sin embargo, ha quedado un tanto obsoleta, pero no tanto por el tema prospectivo en sí como por sus elementos ajenos al género: el escándalo sexual ya no es tal. En la época de su publicación, algunas escenas explícitas iban más allá del tema del Otro.

Por ello, para tratar la cuestión he decidido optar por un ejemplo mucho más reciente y donde el sexo es un subtema de la novela: *La estación de*

la calle Perdido (2000). Esta novela de China Mieville es uno de los mejores ejemplos de la globalización al mostrar el clásico mundo de multitud de extraterrestres conviviendo en relativa armonía, más corriente en cine y televisión que en literatura. El fresco de culturas que muestra Mieville serviría para algunos artículos sobre la traslación de los problemas de ciudades cosmopolitas como Jerusalén, Hong Kong o Nueva York y del problema del Otro dentro de la identidad que supone compartir la residencia en una ciudad de fuerte personalidad. Todos se consideran neoyorquinos, están orgullosos de su unión multicultural, pero a menudo mantienen conflictos raciales entre ellos. En realidad, se trata de una extrapolación del problema ya muy arraigado de la globalización cultural, que no es más que el problema del Otro y del miedo a la anulación del Yo, que es una de las muchas bases del racismo. Mieville juega en este sentido una baza interesante al tocar, como he comentado, el problema del sexo:

Los dos estaban desnudos en lados opuestos de la desarrollada mesa de madera. Isaac era consciente de su situación, imaginándose cómo los vería un observador ajeno. Sería una imagen hermosa, extraña, pensó. Un ático, con el polvo en suspensión iluminado por la luz que atravesaba un ventanuco, libros, papel y cuadros cuidadosamente apilados junto al mobiliario de madera barata. Un hombre de piel oscura, grande, desnudo y adormilado, sosteniendo un tenedor y un cuchillo, antinaturalmente quieto, sentado frente a una khepri, con su cuerpo menudo envuelto en sombras, su cabeza quitinosa apenas una silueta.

Ignoraron la comida y se contemplaron un momento. Lin le hizo una señal, Buenos días, mi amor, y comenzó a comer, aún mirándolo.

Era cuando comía que Lin parecía más alienígena, y sus colaciones compartidas eran tanto un reto como una afirmación. Mientras la miraba, Isaac sintió las emociones habituales: un disgusto inmediatamente derrotado, orgullo por anularlo, deseo culpable.

La luz brillaba en los ojos compuestos de ella. Las antenas de la cabeza temblaron mientras tomaba medio tomate y lo apresaba con las mandíbulas. Bajó las manos mientras las piezas bucales internas aprehendían la comida sujeta en la

boca externa.

Isaac observó al enorme escarabajo iridiscente que era la cabeza de su amante devorar el desayuno.

La contempló tragando, vio su garganta deglutir en el punto en que la pálida panza de insecto se unía suavemente al cuello humano... aunque ella no hubiera aceptado esa descripción. Los humanos tienen cuerpo, piernas y manos de khepri, y la cabeza de un gibón afeitado, le había dicho una vez.

Sonrió mientras presentaba su cerdo frito frente a él, lo tomaba con la lengua y se limpiaba las manos grasientas en la mesa. Le sonrió. Ella agitó las antenas e hizo una señal: Monstruo mío.

Soy un perverso, pensó Isaac. Igual que ella. [...]

Nunca habían dicho «Somos amantes», de modo que nunca habían tenido que decir «No revelaremos nuestra relación a todo el mundo, se lo ocultaremos a algunos». Pero hacía meses que estaba claro que ése era el caso.

Lin había comenzado a señalar, con comentarios ácidos y sarcásticos que la negativa de Isaac a declararse su amante era como mínimo cobarde, si no racista. Aquella insensibilidad molestaba a Isaac, que, después de todo, había dejado clara la naturaleza de su relación a los amigos íntimos de ambos. Y, además, para ella era muchísimo más sencillo.

Lin era artista, y su círculo lo formaban los libertinos, los mecenas y los parásitos, los bohemios, los poetas, los anarquistas y los adictos a la moda. Se deleitaban con el escándalo y la rareza (Mieville 2000: 17-18).

La jugada de China Mieville es evidente e interesante: mostramos un verdadero ejemplo por el cual nosotros mismos nos ponemos en la identidad del racista. Quiero decir, ¿qué se siente al sentir repugnancia por una unión entre personas de diferentes razas? Con este texto, sentimos lo que un racista siente: el rechazo hacia el Otro y la unión de algo que pertenece al Yo (alguien de la misma raza) a un ser que nos repugna; en este caso, un escarabajo con el cual ese Yo mantiene relaciones sexuales. Y acabamos sintiendo simpatía por esa relación. El tema del racismo ha sido muy desarrollado a lo largo de la historia de la literatura y no es necesario recurrir a lo prospectivo para realizar una denuncia de ese tipo. No

obstante, sí considero un interesantísimo ejercicio este de considerar en el ejercicio del racismo al Otro no en la figura de la víctima, sino del racista. Ese Otro –el racista– que es la persona despreciada por el no racista, es de repente entendido y sentido como un Yo. No pasa nada, pues, al final, la crítica contra el racismo permanece y sólo ha servido como ejercicio de identidades y otredades.

He aquí la cuestión de la globalización cultural desde el punto de vista personal.

Para tocar la cuestión económico-personal deberíamos acudir a otro tipo de ejemplos, como *Todos sobre Zanzíbar* (Brunner 1968), *Los desposeídos* (Le Guin 1974) o incluso la delirante *La guerra de las salamandras* (Čapek 1936), donde una cultura egoísta y manipuladora toma el control económico del mundo, comenzando como esclavos y obligando a la economía a depender de su servidumbre para luego tomar el poder.

En este último ejemplo, el miedo al Otro parece justificado. ¿Tiene derecho una cultura a devorar a otra, sea cual sea su justificación? Por supuesto, conocemos todos los casos del Imperio Romano, de la dominación hispano-cristiana en Hispanoamérica y las colonias del Imperio Británico, por citar algunos ejemplos. Esta cuestión se encuentra tratada de sobra en la ciencia ficción, a menudo en términos de *space opera*, y no abundan las obras prospectivas que defienden esta vía como la solución ante la globalización¹⁸⁰. Casi todas las obras tienden a un acercamiento cultural simbiótico en constante lucha interna –a ser posible pacífica– y movimiento.

El miedo a la anulación absoluta que trae la interculturalidad no ha sido reflejado por completo en lo prospectivo, más que en cuestiones que llevan más a la destrucción de la civilización occidental, como las novelas postapocalípticas ya citadas.

Queda siempre por tanto en el género la defensa a ultranza de varias premisas fundamentales:

1. El Yo es algo relativo, en constante movimiento y evolución. Eso nos lleva a la segunda conclusión.
2. Basar nuestra defensa de las culturas o de nuestras identidades en un Yo perenne e inalterable resulta falaz e incluso a veces peligroso, por irreal.

180. Al menos a mí en este momento no se me ocurre ninguna.

3. Para entender al Otro es necesario tanto la empatía –el acercamiento máximo– como la distancia. En realidad, todo aquello que no permita al Yo juzgar mediante prejuicios.
4. Lo prospectivo ha tenido a menudo en mente la historia de los dominios de unas civilizaciones sobre otras y lo ha censurado. Considero que esto no sólo se debe al humanismo y altruismo del género, sino a una reacción contra el fenómeno *pulp* con el cual convivió durante tantos años.
5. Lo prospectivo aún no ha explotado todas sus posibilidades. Como herramienta de reflexión, aún le queda mucho por decir y por aportar al tema del Otro (Gordon 2002: 216).

Como última muestra sobre esta cuestión, volveré una vez más a Asimov y las tantas veces citadas leyes de la robótica, enunciadas por primera vez en el relato “Círculo vicioso” (Asimov 1942):

–Un robot no puede lesionar a un ser humano ni permitir por inhibición que le sobrevenga daño alguno.

–Un robot debe obedecer las órdenes que le den los seres humanos, salvo que tales órdenes vayan en contravención de lo dispuesto en la primera Ley.

–Un robot debe proteger su propia existencia siempre y cuando tal protección no suponga contravenir la Primera o la Segunda Ley. Manual de Robótica. 56ª edición 2085 d.C (citadas por Scholes y Rabkin 1981: 73).

Y remito a otro cuento suyo:

Porque, si se detiene usted a pensar en ello, las tres leyes de la robótica son los principios guía esenciales de un buen número de los sistemas éticos del mundo. Por supuesto, se supone que todo ser humano posee el instinto de la autoconversación. Eso se corresponde a [sic] la Tercera Ley de un robot. Igualmente, cualquier ser humano «bueno», con una conciencia social y un sentido de la responsabilidad, se supone que se someterá a la autoridad constituida; escuchará su doctor, a su médico, a su gobierno, a su psiquiatra a sus semejantes; obedecerá las leyes, seguirá las reglas, se adaptará

a las costumbres..., incluso cuando interfieran con su comodidad o su seguridad. Eso se corresponde a [sic] la Segunda Ley para un robot. Igualmente, todo ser humano «bueno» se supone que amará a los demás como a sí mismo, protegerá a sus semejantes, arriesgará su vida por salvar otra. Esta es la Primera Ley para un robot. Para decirlo en pocas palabras..., si Byerley sigue todas las leyes de la robótica, puede ser un robot, y puede ser simplemente un hombre excepcionalmente bueno (Asimov 1982: 413).

Termino este epígrafe sobre el Otro poniendo en relación lo explicado con algunos aspectos de lo prospectivo como contrato de ficción retórico, como consecuencia de esta forma de tratar a los personajes.

Debemos comprender, con todo esto, que lo prospectivo funciona como un universo de mundos posibles, que no informa, sino que sugiere una serie de instrucciones –retórica, en definitiva– que permite establecer relaciones con la realidad, como toda literatura a partir de leyes comunes a todos sus mundos. Al fin y al cabo, la relación con la realidad es el propósito último de cualquier forma artística. Pero esta serie de instrucciones constituyen una manera diferente de relación con la realidad: las características de ese «contrato de ficción» que he explicado en la parte teórica.

En este sentido, las conclusiones de Schmidt resultan esclarecedoras para el problema de los personajes en lo prospectivo. En literatura, según el autor, se busca que los lectores puedan «restar énfasis a la convención factual y expandir el potencial de sus acciones (o el potencial de acción de otros participantes) más allá de los criterios de verdadero/falso o útil/inútil; por el contrario, los participantes deben orientarse más bien hacia categorías estéticamente relevantes» (1984: 223-224).

Y es que hay que decir que más allá de una decisión temática o funcional, lo prospectivo como marco de referencia para el trabajo con personajes es la consecuencia de una decisión estética, al igual que los mundos de ficción que genera y que hemos contemplado al tratar de mundos posibles. Se busca que el lector vaya con estos personajes más allá de lo que le sugiere su realidad inmediata, sin perder jamás de vista las reglas de dicha realidad. En definitiva y como consecuencia, la visión de lo prospectivo como orto-modelo de mundo o como marco de referencia para hacer interactuar personajes no nos lleva a pensar en el conjunto como una concepción de realidad, sino como una forma de expresión con sus propias

instrucciones de lectura, que pasan por un tamiz estético muy particular. Como escribe Martínez Bonati: «La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso, el aceptar un hablar ficticio» (1978: 167).

E insisto así, una vez más, en esa consideración de los géneros literarios como actos de habla del sistema general que es la literatura; los contratos de ficción como maneras retóricas de hacer uso del pacto de ficción.

8.3. Tipología de los personajes

DEBEMOS RECORDAR CÓMO el personaje se plantea en tanto representación de un tipo de mundo y cómo, debido a ello, su naturaleza simbólica será diferente que en otros tipos de literatura.

De manera independiente a la naturaleza del protagonista, la novela puede estructurarse en torno a un tipo de personaje. Robots, cíborgs, alienígenas, mutantes o super-ordenadores obligan al argumento a girar en torno a ellos y a centrar las reflexiones estéticas y existenciales de la obra, y realmente pueden llegar a constituir la base retórica del mundo creado. Como ya hemos apuntado, no se precisa que el protagonista sea un mutante para obtener una novela de mutantes. Puede darse el caso en *Más que humano* (Sturgeon 1953), pero no en, por ejemplo, *El sueño de hierro* (Spinrad 1972), donde los protagonistas son un grupo de humanos extremistas que se dedican a exterminar a todos los mutantes del planeta. No obstante, en cada caso la naturaleza del personaje condicionará toda la obra. Pues todo el mundo posible se estructura en estos casos a partir de la elección simbólica.

Planteemos ahora las posibilidades a partir de los personajes que dirigen cada una de las instancias narrativas:

- P.1: Seres humanos (la presencia de otro tipo de personajes resulta anecdótica o ambiental).
 - P.1.1: Cíborgs.
 - P.1.2: Cambios en el ser humano debidos a la tecnología, sin llegar al cíborg.
 - P.1.3 Clones.
- P.2: Mutantes.
- P.3: Extraterrestres.
- P.4: Seres vivos artificiales.
 - P.4.1: Robots.
 - P.4.2: Ordenadores superdesarrollados.

Respecto a P.1, poco hay que decir en cuanto al modelo general. Los argumentos centrados en personajes de este tipo acostumbran a desarrollar algunos de los subtipos vistos en los modelos espaciales o temporales.

Sin embargo, dentro de esta línea encontramos al cíborg: un ser humano que ha sido modificado con elementos mecánicos hasta tal grado de

complejidad que no puede ser considerado específicamente humano. La obra cumbre de este subgénero ha sido sin duda la impresionante *Homo Plus* (Pohl 1976), en la cual un científico es alterado para que pueda sobrevivir en la dura atmósfera de Marte. Sus sentidos cambian, pero también su representación de la realidad y sus principios existenciales. En esta novela *hard*, Frederik Pohl defiende el hecho demoledor de que mínimos cambios en nuestra naturaleza humana supondrían evoluciones radicales de nuestra existencia, de nuestras actitudes, de nuestra forma de entender el mundo y a nosotros mismos.

Sin duda, ningún subgénero ha desarrollado tanto el tema del cibernético como el ciberpunk, llegando incluso a influir en numerosas obras de arte visual (Derey 1995). Un personaje habitual de este modelo es el del piloto de nave espacial, unido por infinidad de conexiones al propio vehículo (Williams 1985) hasta en ocasiones perder casi toda su humanidad (Sterling 1986). Pero también se encuentran los ejemplos de individuos que se introducen en redes de ordenadores conectándose con ellos directamente a través de un cable hasta su cerebro; un principio que empieza a plantearse como posible en un futuro lejano, tras el desarrollo de chips adaptables a redes neuronales del cerebro (Gibson 1984)¹⁸¹.

Sin duda, las polémicas acerca del progreso y de la relación del ser humano con la tecnología juegan un papel primordial en el subgénero.

En cuanto al desarrollo de cibernéticos en novelas españolas –aunque se trate de personajes con meras conexiones físicas a la red–, los ejemplos se presentan escasos, quizá por la mínima repercusión del ciberpunk en nuestro país hasta hace poco. *La mirada de las furias* (Negrete 1997) podría ser un caso analizable, pero no llega ni de lejos a la profundidad de los ejemplos norteamericanos. El mejor ejemplo español es, sin duda, la interesante y divertida *La sonrisa del gato* (Martínez 1995), donde se encuentran muy bien tratados algunos de los *topois* más característicos del ciberpunk.

Tenemos también aquellas novelas centradas en adelantos tecnológicos que no cambian de manera fundamental la naturaleza de la persona, sino que introducen cambios para superar ciertas taras físicas o mentales. En realidad, no llega a ser un subgénero importante, pero sí encontramos algunos ejemplos muy interesantes y, sin duda, que ofrecen algunas de las más altas cotas de experimentación literaria. El más innovador sería el de *Flores para Algernon* (Keyes 1966), ya analizado en el epígrafe anterior.

181. El ejemplo cinematográfico más célebre lo constituye la mítica *The Matrix* (Hermanos Wachosky 1999).

Este juego de profundización en la mente de un personaje, casi en su conciencia interna, supone una extraña e insólita muestra de lo que puede llegar a conseguirse aplicando la fantasía tecnologicista a los elementos narrativos tradicionales. Los juegos e investigaciones posibles en construcción de personajes, en lenguaje (quizá algo perdidos por la traducción, cuya dificultad es obvia) y en manipulaciones de relaciones interpersonales muestran caminos muy sugerentes e inquietantes en ejemplos como este. El protagonista muestra actitudes similares ante cierto tipo de problemas, sea cual sea el estado del experimento. Sin embargo, varía otras: aquellas que tienen que ver con la inteligencia.

Otro ejemplo sería el de *El señor de los sueños* (Zelazny 1966), donde una ciega de nacimiento debe enfrentarse ya adulta a la capacidad de ver gracias a los adelantos tecnológicos. Las consecuencias resultan imprevisibles.

Lo fascinante de esta novela parte de la desautomatización de nuestra costumbre, tan habitual en casi todos nosotros, de reconocer lo que son «formas», «colores», «profundidad»... La protagonista de la novela se ve saturada por toda esa nueva información, provocándole distintos estados tanto emotivos como intelectuales.

En cuanto a los clones, se trata en general de obras en las que se replica a otro ser humano por medios genéticos. La más interesante es *Nunca me abandones* (Ishiguro 2005), donde una serie de clones son educados desde pequeños en un internado hasta que llega el momento de que donen sus órganos a los humanos originales. La forma interior pasa por la falta de miedo a la propia muerte de los protagonistas mezclado con el desasosiego provocado por la muerte de sus compañeros.

Respecto a las novelas de mutantes, su importancia no ha sido tan trascendental como en otros casos. Se trata de seres humanos que han evolucionado de manera natural hasta extremos hoy inconcebibles. Pretenden basarse en las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies y casi siempre terminan centrándose –como hemos visto– en el encuentro entre el Yo y el Otro, asumiendo ese Otro como un individuo superior en muchos aspectos –casi siempre incluido el intelectual y el espiritual– al Yo. La obra clave del subgénero es *Más que humano* (Sturgeon 1953). En ella se analiza tanto la idea de «sujeto extraño», no comprendido por la sociedad, como la del potencial del ser humano y sus limitaciones.

Otro excelente ejemplo de novela de mutantes lo tenemos en *Juan Raro* (Stapledon 1935). En ella se plantea un grupo de mutantes que debe

alejarse de la sociedad y formar su propia comunidad debido a que su extraordinaria inteligencia les impide interactuar con los otros seres humanos.

El planteamiento del extraterrestre constituye una de las bases del fenómeno de lo prospectivo, centrando en él, como ya he explicado, todo el problema respecto al Otro y a sistemas alternativos de sociedades e incluso de filosofías, religiones y modelos de vida. No me extenderé más en este punto por considerar que lo expuesto es suficiente para plantear la cuestión. Como curiosidad, sí me gustaría citar como precedente el cuento de Voltaire: “Micromegas” (1752)¹⁸².

Entramos ahora en uno de los modelos más célebres: el de las inteligencias artificiales. Ante todo, hay que rendir un homenaje a Isaac Asimov. Él planteó, como ya hemos visto, las célebres tres leyes de la robótica.

A partir de ellas podemos distinguir algunas claves de este tipo de relatos. En primer lugar, suelen especular con el papel de inferioridad que tienen estas «formas de vida»: son seres creados para servir al ser humano. Partiendo de este planteamiento, se presentan las cuestiones de la esclavitud, del clasismo y del racismo desde una óptica diferente a la habitual. Al presentar otro tipo de individuos esclavizados, ya no estamos condenando estas ideas porque tengan una visión equivocada de la naturaleza de las razas o de las clases sociales, sino que nos encontramos de verdad ante una naturaleza inferior en distintos aspectos.

En primer lugar, no suelen tener sentimientos.

En segundo lugar, su naturaleza y su creación implican en sí mismas la idea de esclavitud: para eso han sido creados.

En tercer lugar, se plantean cuestiones éticas absolutas: qué entendemos por «dañar a un ser humano», cómo se establecen las relaciones de jerarquía entre amos y servidores, qué pensamientos tendría este servidor «perfecto» y una de las más importantes: ¿podemos considerar vivo a un ser sin sentimientos? Y, a partir de esta, ¿tienen derechos? Con esta última aparecen otras implícitas: ¿cómo se desenvuelve en el mundo una criatura de estas características, qué relaciones sociales y vitales pueden establecerse? ¿Hasta qué punto podemos vivir sin sentimientos? ¿Son los sentimientos una faceta de la inteligencia?

Las mejores obras respecto a estos temas no serán sin embargo las de Asimov, a pesar de presentar ya un inigualable corpus de ideas y propues-

tas (1982). Además de estos relatos, conviene recordar la impactante *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick 1968), donde se presentan casi todas estas cuestiones sin tocar en ningún momento las «Tres Leyes», pero con ellas implícitas a menudo.

Por todo lo expuesto, no podremos considerar una «novela de robots» aquella en la que aparezca un robot como un personaje más –como sería el caso de *Ciudad* (Simak 1952)–, sino sólo aquellas en las cuales se cuestionen algunos de estos problemas con dicho robot como elemento central de conflicto.

Al llegar aquí, debo realizar una pequeña aclaración. Existe una cierta diferencia entre el término «robot» y el término «androide». El primero designaría cualquier forma de vida artificial (en principio, dotada de movilidad); en ciertos casos, basta con la movilidad y ni siquiera se tiene en cuenta que sea o no inteligente. El segundo término se referiría más concretamente a robots con cierta apariencia física humana; es a estos «androides» a los que se hacen normalmente referencia cuando se plantean conflictos psicológicos internos. Funcionan de tal modo las convenciones del género que puede llegarse a oír a dos aficionados a lo prospectivo hablar de «androides» a lo largo de una conversación y cambiar al término «robot» cuando se introduce un lego en la misma (si son un poco educados).

Sin embargo, el tema de los grandes ordenadores –las «inteligencias artificiales» comúnmente conocidas como «I.A.»–, altamente evolucionados, plantea problemas muy diferentes. No han sido pocos los autores que han focalizado en ellos inquietudes religiosas o metafísicas. Al fin y al cabo, han superado con mucho la inteligencia media del ser humano y carecen de muchas de las limitaciones de este.

Los argumentos centrados en las I.A. han llegado a ser muy diferentes, desde el ordenador que intenta dominar a la humanidad –pues la considera peligrosa para sus ansias de conocimiento (Martínez 1995)– hasta los ordenadores que intentan ayudar al ser humano. Estos últimos han demostrado a menudo ser los más peligrosos, como el de *Playa de acero* (Varley 1992), el cual no consigue discernir en sus debates éticos la mejor manera de beneficiar a toda la especie o bien a algunos de sus miembros. A menudo nos encontramos con parábolas acerca del «sistema de gobierno idóneo», siempre desde el punto de vista de una dictadura en la cual nos encontramos con un dictador bondadoso, protector y sabio, pero dictador al fin y al cabo. De nuevo, un debate ético.

182. Sobre este y otros cuentos similares escribiría un artículo Agustín de Foxá como defensa de la ciencia ficción de sociedades alternativas que él mismo cultivaba (Martín Rodríguez 2009a: 59).

En cuanto a su papel como divinidad, no siempre es así de explícita; no abundan los relatos donde existan rituales de veneración a la máquina, ni mucho menos. Se trata, en cambio, de la perspectiva de infalibilidad de una inteligencia superior; base, en definitiva, de las religiones que consideran al dios como un principio de máximo conocimiento.

La mejor muestra la encontramos en el ya citado personaje de Stanislaw Lem: el ordenador GOLEM y en sus palabras acerca de la manera de pensar de la humanidad (Lem 1973b). En primer lugar, pone en tela de juicio la capacidad del ser humano, en cuanto a individuo social, de trascender por encima de sí mismo: «No hubo nunca cultura alguna –porque no podía haberla– que tomara en consideración al hombre como un ser transitorio» (Lem 1973b: 150).

A continuación, replantea la capacidad humana para encontrar alguna solución a sus dilemas:

He aquí una imagen primitiva para ilustrar el problema: si nos desplazamos sobre una bola, podemos dar vueltas y vueltas infinitamente, sin terminar nunca el periplo, aunque la bola es finita. Así mismo, el pensamiento, orientado en una dirección definida, no encuentra fronteras y empieza a girar en sus propios reflejos. Lo intuyó Wittgenstein en el siglo pasado, sospechando que numerosos problemas filosóficos eran, para el pensamiento, trabazones causados por las encalladuras, autoenredos, y nudos gordianos de la lengua, no del mundo (Lem 1973b: 184).

Otros ejemplos de ordenadores altamente evolucionados los podemos encontrar en *Hyperion* (Simmons 1989) o en *El cartero* (Brin 1985), aunque en esta última se da una vuelta de tuerca muy interesante, puesto que al final el ordenador es una respuesta a la imperiosa necesidad de creer en esa «inteligencia superior».

Podrían ser estudiados también los distintos tipos de personajes en cuanto a sus características más cotidianas: clase social, profesión, sexo, edad, aspectos psicológicos... Sin embargo, la variedad es enorme en este sentido. Si bien existen más personajes científicos que en otros tipos de novelas, su número resulta mucho menor de lo que pudiera parecer. Abundan los dirigentes y los consejeros y embajadores de grandes potencias, pero no podemos llegar a considerarlo característica fundamental.

Durante la *Edad de Oro* sí se encuentra un serio déficit de personajes femeninos, rápidamente enmendado incluso por los autores de dicho periodo según fue avanzando el siglo (Disch 1998).

Sí encontramos cierta insistencia en los personajes acostumbrados a luchar contra serios obstáculos tanto físicos como psicológicos y, sobre todo, sociales; no obstante, no son pocos los que fracasan y terminan mostrando inseguridad o resignación, cuando no absoluta derrota. En definitiva, la ciencia ficción y la ficción prospectiva abordan tantos temas y subgéneros que elaborar una tipología estricta por psicología o sociología de los personajes tal y como pudiera desarrollarse en el género del *western* o de la novela negra, sería imposible.

P.1: Seres humanos (la presencia de otro tipo de personajes resulta anecdótica o ambiental).

P.1.1: Cíborgs.

P.1.2: Cambios en el ser humano debidos a la tecnología, sin llegar al cíborg.

P.1.3: Clones.

P.2: Mutantes.

P.3: Extraterrestres.

P.4: Seres vivos artificiales.

P.4.1: Robots.

P.4.2: Ordenadores superdesarrollados.

*Cuarta parte:
Historia del género como guía
de lectura*

2. Historia y referentes del género fuera de España

COMO HEMOS VISTO, existen ya algunos intentos de plantear la historia del género, siendo quizás el más completo el de Scholes y Rabkin (1977). De todos modos, he planteado esta parte del libro como una historia del género a partir de las grandes corrientes antes que por la acostumbrada tendencia a la lista cronológica de autores. Considero que puede ser más útil como guía de lectura.

Apreciará el lector, por otra parte, la abundancia de ejemplos anglosajones. Esto se debe a que tanto la literatura prospectiva como la ciencia ficción han encontrado en la lengua inglesa su mayor desarrollo. No obstante, algunas lenguas como la japonesa, la argentina, la francesa o la rusa cuentan con excelentes ejemplos e incluso gozan de mayor prestigio que en los países de lengua inglesa. El caso japonés resulta ilustrativo en este sentido con una magnífica ciencia ficción literaria, cinematográfica e

incluso lúdica, por no hablar de la riqueza cuantitativa y cualitativa de sus comics: los célebres *manga*. El caso japonés resulta especialmente complejo por el hibridismo entre ciencia ficción y literatura prospectiva de muchas de sus obras. Por supuesto, existe ciencia ficción en otras lenguas y culturas como la árabe (Marimón 2009), aunque faltan estudios rigurosos sobre ellas en español.

No obstante, la influencia en la literatura mundial, así como su trascendencia más allá de los propios países de origen ha sido anecdótica en muchos casos. Por ejemplo, la literatura francesa prospectiva apenas ha influido en la española o en la japonesa o en la estadounidense. Retomando el ejemplo anterior, la ciencia ficción japonesa está llegando con fuerza a Estados Unidos y a España, pero por el momento su influencia literaria es escasa.

Por todo ello, me he limitado a los autores y obras que a mi juicio han tenido una mayor trascendencia en el mundo o al menos en España.

9.1. Antecedentes

SE HA DISCUTIDO mucho acerca de los orígenes del género (Kincaid 2003), pero entre todas las propuestas me han parecido especialmente interesantes los estudios de Ferrini (1970: 20-24), Amis (1961: 28-36) y, de nuevo, Scholes (1977: 13-24). En los tres libros se critica en primer lugar una tendencia común a desarrollar apologías del género: defensas a ultranza que saquen este fenómeno literario de su desconocimiento por parte del gran público. Por ello, como hemos visto, a menudo y según estos autores, ciertos críticos se obsesionan por encontrar referentes históricos «honorable» que resalten la idea de que ya escribían ciencia ficción los muchos autores de la Antigüedad:

Ha bastado muy poco tiempo para que los aficionados estudiosos se levantasen desde todas partes, movidos por la mal restablecida esperanza de conquistar para el género un determinado mundo de antepasados ilustres de los que aquel pueda disponer en la «ciudadela de las letras», para curarse de una especie de insuprimible complejo de inferioridad (Ferrini 1971: 20-21).

Kagarlitsky, por ejemplo, cita los casos de Elías, Pegaso, Clavileño, Dédalo, personajes de Luciano de Samosata, Francis Goodwin o Cyrano de Bergerac, entre otros (Kagartlisky 1974: 19-26). Por diferentes razones, a menudo esta línea de investigación más que exaltar el género, lo rebaja, pues no da cuenta de su característica primordial: la de tratarse de un fenómeno de inevitable adscripción al tiempo post-romántico. Se trata de un

[...] procedimiento que sirve para alegar una pretendida continuidad histórica absolutamente privada de fundamento y que tiene el efecto de ensombrear precisamente el contenido y el significado histórico y cultural de la narrativa de ciencia ficción (Ferrini 1970: 22).

No obstante, la más explícita crítica a esta tendencia es la realizada por el escritor y crítico Kingsley Amis:

Que yo sepa, para buscar los orígenes del jazz nadie se ha remontado más atrás de 1941; los historiadores de la ciencia ficción suelen empezar por Platón y las descripciones de la Atlántida de Critias e Imeo. Prosiguen después, sin preocuparse generalmente por aclarar su nomenclatura, mezclando la literatura fantástica con la ciencia ficción y agrupando los dos géneros bajo el irritante epígrafe de «literatura de imaginación», lo que les permite citar en el recorrido Los *Diálogos* del Papa Gregorio I, Los Nibelungos, *Beowulf*, el ciclo del rey Arturo, Tomás Moro, Gulliver, los misterios de Udolfo, *Frankenstein*, bastante de Poe, *Drácula*, Julio Verne y Wells hasta llegar al punto culminante de la fundación de *Amazing Stories*, en 1926. (Todos estos nombres y algunos más están profundamente estudiados en la representativa obra de L. Sprague de Camp, *Science-Fiction Handbook*, publicado en 1953) (Amis 1961: 22).

Más adelante, el autor admite ciertos elementos cercanos a las inquietudes de nuestro género en *La Tempestad* (Shakespeare 1611); en *Los viajes de Gulliver* (Swift 1726) y en *La Nueva Atlántida* (Bacon 1627). Sin embargo ninguna de ellas soportaría, según Amis (1961: 22-27), un análisis riguroso en cuanto a su adscripción al género.

En definitiva, y continuando la línea crítica de los autores mencionados, se debe alegrar que todo ejemplo de ciencia ficción o de literatura prospectiva anterior al siglo XX no puede más que despertar desconfianza.

Por el contrario, casi todos los autores concluyen en considerar *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Shelley 1818) verdadero antecedente e inicio de la ciencia ficción (Aldiss y Wingrov 1986: 198): «the first literary work which was indisputably a science-fiction novel, in the modern sense» (Priest 1979: 189), la «first, definitive, unmistakable, science-fiction novel» (Russ 1995: 126). Existen varios motivos para este honor. Por lo pronto queda claro que «la singularidad de *Frankenstein* estriba en que, lejos de poseer poderes sobrenaturales, se trata de un fisiólogo con su título universitario» (Amis 1961: 28).

En la obra de Shelley encontramos no sólo el primer androide con conflictos existenciales como los desarrollados posteriormente por autores como Asimov (1982) o Dick (1968), así como la inquietud hacia el futuro que nos acerca el progreso humano. La extrapolación de las inquietudes existenciales de la época hacia las consecuencias de un hallazgo

científico representan quizás el tema principal, tal y como aparecerá a lo largo del siglo siguiente en tantísimas obras del género. Leamos las palabras del capitán de Shelley:

La vida y la muerte me parecían fronteras imaginarias que yo rompería el primero, con el fin de desparramar después un torrente de luz por nuestro tenebroso mundo. Una nueva especie me bendeciría como a su creador, muchos seres felices y maravillosos me deberían su existencia (Shelley 1818: 35).

Nos encontramos ante un discurso característico del género, centrado en la extrapolación de ciertos problemas humanísticos a partir de un elemento irreal, el cual es sin embargo defendido desde una óptica verosímil que huye de lo sobrenatural. En esta misma línea encontraremos más tarde ejemplos tan célebres como *Limbo* (B. Wolfe 1952), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick 1968), *La isla del Dr. Moreau* (Wells 1896) o *La estación de la calle Perdido* (Mieville 2000), por citar algunas. En ellas, el monstruo, sin duda de naturaleza y pensamiento muy cercanos a los ya citados androides, simboliza la figura del Otro desde una perspectiva «de literatura prospectiva», con reflexiones acerca de las limitaciones éticas y filosóficas del ser humano en cuanto a su capacidad de progresar y, al mismo tiempo, análisis meticulosos de gran verosimilitud:

Recuerdo con gran dificultad el primer periodo de mi existencia; todos los sucesos se me aparecen confusos e indistintos. Una extraña multitud de sensaciones se apoderaron de mí y empecé a ver, sentir, oír y oler, todo a la vez. Tardé mucho tiempo en aprender a distinguir las características de cada sentido. Recuerdo que, poco a poco, una luminosidad cada vez más fuerte oprimía mis nervios y tenía que cerrar los ojos. Comencé a andar, y creo que bajé unas escaleras, pero de pronto sentí un enorme cambio. Hasta el momento me habían rodeado cuerpos opacos y oscuros, insensibles a mi tacto o mi vista. Pero ahora descubrí que podía moverme con entera libertad, que no había obstáculos que no pudiera evitar o vencer. La luz se me hacía más y más intolerable; el calor me incomodaba sobremanera, así que caminé buscando un lugar sombreado (Shelley 1818: 98).

Como escribe María Engracia Pujals, no se trata ya de una novela gótica con su característica manera de proyectar lo sublime en la criatura extraña, a partir lo inmoral y lo prohibido:

Se aparta de lo gótico en la medida en que se acerca a la tragedia, es decir, en la medida en que rebasa el simple objetivo del miedo y empieza a ahondar en las profundidades del alma (Pujals 1987: 232).

Mary Shelley va más allá en su concepto de «prohibido», hacia el terreno de lo insignificante del ser humano y de su relación con el Otro:

Every robot, every android, every sentient computer (whether benevolent or malevolent), every non-biological person, down to the minuscule, artificially created society in Stanislaw Lem's *Cyberiad* [...] is a descendant of the "mighty figure" Shelley dreamed one rainy night in the summer of 1816 and gave to the world two years later (Russ 1995: 126).

Nos encontraríamos con *Frankenstein*, por tanto, con el más genuino antecedente del género:

The central attention of my look, supported by evidence, is that science fiction was born in the heart and crucible of the English Romantic movement in exile in Switzerland, when the wife of the poet Percy Bysshe Shelley wrote *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Aldiss 1973: 2).

A continuación, aparecería quien quizá sea el autor más famoso relacionado con la ciencia ficción aunque, no obstante, no pueda ser considerado con justicia un autor de literatura prospectiva: Julio Verne.

Este autor se hizo célebre aportando datos científicos –acordes del todo con el tiempo positivista que vivió– que planteaban «milagros tecnológicos» hasta cierto punto adelantados a su propio tiempo, como ocurre en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (Verne 1870) o en *De la Tierra a la Luna* (Verne 1865).

Se trata de obras, como se ve, con una importante carga científica y que hacen girar toda la trama alrededor de ese adelanto concreto; en los

ejemplos citados: la invención de un barco que pueda viajar por debajo del océano o de una nave que pueda llegar a la Luna. Sin embargo, se ha discutido a menudo si la obra de Verne es verdadera ciencia ficción (o también, en nuestros términos, literatura prospectiva) o debería encuadrarse, desde una perspectiva más coherente, dentro de algo que podría ser llamado «novela científica» y que ya he explicado en el epígrafe correspondiente (J.I. Ferreras 1972: 24-33).

Ante todo, recordemos que la obra de Verne tiene dos etapas, caracterizada la primera por una fe ciega en la ciencia y la segunda por la consecuente desilusión. Desde *La isla misteriosa* (Verne 1875) hasta *Los quinientos millones de la Begum* (Verne 1879), nos encontramos con una progresiva desconfianza. En la primera unos naufragos de considerable cultura científica consiguen, a partir de sus conocimientos físicos, químicos, botánicos... conquistar un medio ambiente hostil. En la segunda, el argumento se centra en la construcción de una bomba que puede destruir por completo una ciudad.

Verne ha empezado su obra basándose en una pura problemática científica: un descubrimiento científico, comprendido y aplicado hace progresar al hombre, le acrecienta la felicidad; con el tiempo, y supongo que Verne fue muy sensible al agotamiento de sus valores, esta primera problemática se vuelve impura, el bienestar que debe deducirse del progreso científico de un modo casi automático, puede advenir o no, puede incluso convertirse en un castigo (J.I. Ferreras 1972: 27).

Sin embargo, y como bien señala Ferreras, ya al final de su vida Verne publicaría una auténtica novela prospectiva: *El eterno Adán* (Verne 1910), verdadero antecedente del subgénero de la novela post-apocalíptica. En este relato, tras un desastre natural, las civilizaciones humanas han desaparecido casi por completo. En medio de la desolación, un sabio encuentra un manuscrito con la historia de las culturas humanas de gran tecnología que ocuparon la Tierra antes del desastre. A partir de él, llega a ahondar en los conocimientos científicos y consigue todo lo necesario para resucitar de nuevo el esplendor de la cultura humana. Sin embargo, poco a poco, la nueva comunidad vuelve a caer en la barbarie hasta que todo lo adquirido vuelve a desaparecer. Nos encontramos en el extremo

opuesto respecto de *La isla misteriosa* (Verne 1875) y, desde luego, con un argumento propio del género¹⁸³.

La obra de Verne ha constituido la entrada de no pocos lectores en el género. Sin duda, la fascinación ante lo que puede traernos de maravilloso el futuro ha supuesto un cebo no poco atractivo. Estamos quizá tocando aquí con un sueño humano y, cómo no, individual: el «¿qué cosas maravillosas podré hacer cuando sea mayor? ¿Podré realizar todo aquello que ahora en mi niñez me está vedado?» Julio Verne es el primero que de verdad especula con el futuro y transforma estos deseos en materia literaria. Sin embargo, ¿realmente se encuentra todo esto en la obra de Verne? ¿Hasta qué punto, tras un siglo de literatura prospectiva, ponemos nosotros la palabra «futuro» en sus historias? Al respecto, escriben Scholes y Rabkin:

Como ha señalado con perspicacia Suvin, *los viajes de Verne rellenan blancos de un espacio del que existe ya un croquis, pero no alcanzan nuevos espacios de la imaginación* (de un artículo en *Clio*, IV/1, págs. 51-71). Verne es el poeta de la tecnología. Le encanta describir con prolijidad el instrumental de sus aventuras, pero este se ve casi siempre estrechamente limitado por la ciencia de su época. Su ficción es resueltamente no proyectiva. Después de todo, un Robinson Crusoe proyectivo hubiera perecido sin duda a causa de su aguda sensación de soledad y aislamiento. Como Crusoe, los personajes de Verne están muy, muy ocupados en los objetos materiales, en un mundo de lo más tangible. El universo de Verne se halla al borde de la subyugación más completa ante una ciencia todavía en la etapa de cuantificación y clasificación, y se emociona con la participación en este progreso material (Scholes y Rabkin 1977: 19-20).

Por supuesto que ahí se encuentra la maravilla ante la ciencia, pero no existe de veras (hasta ese *El último Adán*) una verdadera fantasía alrededor de esos adelantos, una verdadera imaginación creadora cuyo centro real sea el ser humano y no un martillo evolucionado. Por desgracia, mucho de esto puede verse al fijarse el lector en la triste manera con que han envejecido muchas de sus novelas. Al quedar muchos de estos descubrimientos

183. Ejemplos posteriores serían, de alguna manera, *La tierra permanece* (Stewart 1949) y *Cántico por San Leibowitz* (W.M. Miller 1960).

obsoletos y no poseer la obra otro fundamento de interés, la mera evolución de la ciencia humana nos ha hecho perder el interés en las antaño maravillas propuestas por Julio Verne.

Ante lo dicho, no resulta difícil identificar a Julio Verne como gran exponente de autor de estas novelas científicas. Se trata de un género cuyo valor e interés resultan a menudo muy dudosos una vez ha pasado su época y cuyos «milagros» han dejado de asombrarnos. Hoy este viaje a la Luna, tras logros como los del Apolo XI, o el submarino del capitán Nemo al lado de los ciclópeos y complejos submarinos nucleares, no pueden más que despertarnos una sonrisa complaciente respecto al «encanto» de unos años ya pasados. Quedan algunos personajes más o menos fascinantes, como el citado Nemo, pero en su conjunto estas obras no han soportado bien el paso del tiempo¹⁸⁴. Sin embargo, sí podemos considerar a Julio Verne como el antecedente de ese nuevo género.

Más joven que Verne, Edward Bellamy supondría el antecedente de otro subgénero de lo prospectivo: el viaje en el tiempo. Y reconfiguraría una tradición literaria hasta crear otro nuevo subgénero: el de la novela utópica. En 1888 tuvo un enorme éxito con su libro *El año 2000: una visión retrospectiva*, en el cual un ciudadano del futuro viaja atrás en el tiempo (Bellamy 1888). Bellamy inició así el interés por este tipo de novelas, de las cuales se publicarían, en apenas doce años, cuarenta seis continuadoras sólo en Estados Unidos:

La tradición de las novelas utópicas, mundos ideales creados con el objeto de servir de ilustración a las teorías políticas, se remonta a Platón. Pero hasta el siglo XVIII la tradición utópica había situado siempre sus mundos ideales en «otra parte», en la Luna, en el interior de la tierra, alrededor del globo. Bellamy ubicó la suya en Boston, Massachusetts, y en una época posterior en sólo poco más de un siglo a la fecha de publicación del libro (algunos autores franceses de la época revolucionaria se le habían adelantado, e indudablemente hubo otros precedentes en diversos lugares, pero él fue el primer autor importante de lengua inglesa que trajo a casa la Utopía, presentándola como algo puesto en el camino, ante nosotros ¡y en Boston!) (Scholes y Rabkin 1977: 21).

184. Hablamos, por supuesto, de las novelas científicas de Verne y no de su total producción.

Dos hechos resultan importantes dentro de la historia del género cuando hablamos de Bellamy. En primer lugar, más que el hecho de ser el primer escritor de éxito de habla inglesa que propone la novela utópica, debe importarnos su éxito de público y crítica. Este hecho implicó una influencia tal en lo prospectivo que se le reconoce como uno de sus más destacados iniciadores más destacados (a pesar de que su escaso interés literario hace hoy de su lectura un ejercicio arduo y de escaso interés si se lee como novela). En segundo lugar, no debemos olvidar la primera de las premisas del género: la obsesión por la verosimilitud. Situar la obra en un contexto tan inmediato como Boston reforzó el pacto de ficción entre lector y obra literaria evitando el efecto sobrenatural de otros ejemplos anteriores. Afirmar que en la Luna puede existir una sociedad perfecta implica una idea de imposibilidad de la cual carece un texto que afirma que esta utopía aparecerá aquí, junto a nuestra casa, y en un periodo de tiempo relativamente corto. Ya no nos encontramos ante una entelequia más o menos lúdica, sino ante una invitación a considerar la entelequia como una posible realidad frente a la cual deberemos tomar una postura.

El siguiente antecedente sería Edgard Rice Burroughs, conocido como ERB por sus admiradores. Él iniciaría el tipo de ciencia ficción (que no de literatura prospectiva) que ha quedado como marca de género para el profano: musculosos guerreros que salvan a damiselas semidesnudas de diabólicos y horribles extraterrestres en peligrosos planetas. En realidad, se trata de libros de aventuras ambientados en Venus y en Marte. Sin embargo, críticos como Scholes y Rabkin (1977: 22-24) han defendido su valor como antecedente del género y lo interesante de algunos de sus argumentos, como el de *Thuvia, la virgen de Marte*. Presento aquí un resumen del mismo:

Los lotharianos son una raza de intensa mentalización. Casi todos han fallecido, pero en su ciudad mantienen la apariencia de vida merced a las imágenes de sus ciudadanos; hasta la defienden con éxito con guerreros imaginarios, cuyas flechas de ficción matan a hombres de verdad porque estos hombres están convencidos de la realidad de estas ficciones. En estas acciones los lotharianos ponen buen cuidado en no permitir que sus soldados imaginarios lleven a cabo nada sobrenatural, pues eso podría destruir la ilusión. Debe incluso parecer

que mueren cuando son alcanzados en el combate (Scholes y Rabkin: 23).

No obstante, la originalidad de algunos de estos argumentos quedaría siempre supeditada al relato de aventuras.

De todos modos, el verdadero impulsor del género sería Herbert George Wells, crítico y novelista admirado por autores como Zamiatin y Borges (Scholes y Rabkin 1977: 25). Para dar una idea de la mentalidad de Wells, resultaría interesante recordar el enfrentamiento con Henry James, en el cual este le acusaba de escaso rigor a la hora de escribir pese al gran talento que le reconocía. Wells no se defendió alardeando de imaginación ni de lo asombroso de sus propuestas, sino explicando que, al contrario que James, él escribía como testigo de la vida, presentando al hombre de la calle e indagando en él, en su mentalidad, en sus costumbres, en sus miedos y sus virtudes (Scholes y Rabkin 1977: 29). Esto puede verse en *La guerra de los mundos* (Wells 1898), donde la invasión de los marcianos a la Tierra es contemplada a través de los ojos de un inglés sencillo.

Sus propuestas parten de *La máquina del tiempo* (Wells 1895), novela en la cual el protagonista puede controlar la cuarta dimensión a su voluntad y aplicando por primera vez las teorías darwinianas a la literatura de una manera creativa¹⁸⁵.

También darwiniana es *La isla del Dr. Moreau* (Wells 1896), donde un científico loco experimenta con animales dotándolos de razón. Los nuevos seres creados rinden obediencia casi religiosa al Dr. Moreau y son obligados a realizar continuos rituales «humanizadores» que les impiden recordar su origen animal. La lucha de estos seres contra su instinto constituye la base de la obra. En este sentido, el paralelismo con la propia naturaleza del ser humano resulta obvio; hecho por el cual la novela fue ampliamente criticada debido a lo tenebroso de sus planteamientos.

Otra gran propuesta de Wells sería su *Cuando el dormido despierte* (1899), donde se nos presenta un mundo futuro en el cual el hambre y la enfermedad han sido erradicados del mundo; sin embargo, todo el planeta está dominado por grandes multinacionales. En esta anti-utopía, sólo la economía cuenta; otros planteamientos, como la ética, han quedado obsoletos. Todo ello es contemplado por un observador del pasado, aportando

185. Estudió biología durante años y esta formación se hizo patente en muchas de sus novelas.

así el más común elemento narrativo del género durante su historia: la narración a través de los ojos de *un extraño* al sistema planteado (Le Guin 1969), *Un mundo feliz* (Huxley 1932), *Forastero en tierra extraña* (Heinlein 1961), *Cita con Rama* (Clarke 1972) y tantas otras.

A partir de esta obra, el presentimiento de un mundo cada vez más dominado por la economía y menos por valores humanísticos se convertiría en su obsesión. Absolutamente moderno en su formación, Wells defendía la idea de *progreso* como máxima herramienta del ser humano. Al fin y al cabo, jamás perdió un hondo optimismo –compartido por otros autores del género en la llamada *Edad de Oro*, como Heinlein, Asimov y Clarke.

Por último, la gran virtud de Wells residiría en la manera de mostrar los hechos más asombrosos de la manera más clara y desde el punto de vista de la persona más sencilla, creando ciertos tópicos (la máquina del tiempo, la invasión extraterrestre, el hombre invisible...) que se han convertido en mitos modernos de la cultura universal.

Otro autor de gran influencia posterior sería el ruso Yevgueni Zamiatin, con su novela de anti-utopía *Nosotros* (Zamiatin 1922). En su planteamiento, el Estado controla los aspectos más personales del ciudadano, llegando a gobernar incluso su pensamiento. De este modo, el individuo desaparece para convertirse en un simple número. Su importancia política fue tremenda y su influencia alcanza a obras como *Un mundo feliz* (Huxley 1932) 1984 (Orwell 1949) o *La naranja mecánica* (Burguess 1962). Debemos destacar la enorme influencia de la literatura de ciencia ficción y de lo prospectivo en estos primeros años de la U.R.S.S. e incluso décadas después. El difícil acceso a las obras y sus características muy particulares complica el análisis del fenómeno en aquel país¹⁸⁶. La influencia de las vanguardias, como el constructivismo, no deja de ser muy llamativa en estas obras soviéticas. También queda pendiente la búsqueda de análisis realizados en Rusia en torno a la relación entre esta literatura y el cine (Sanmartín Ortí 2008). El caso más llamativo es el del cine filosófico de uno de los mejores directores de la historia: el ruso Andrei Tarkovsky, quien deconstruye algunas obras clásicas de literatura prospectiva como *Solaris* (Lem 1961a) o *Pícnic junto al camino* (Strugatsky 1979) en las películas *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979), respectivamente. En el caso de la segunda, incluso hace dudosas las fronteras entre «adaptación» y «mera base de trabajo».

Contemporáneo de Zamiatin, Karel Čapek fue quien propuso el término *robot* en su obra de teatro *R.U.R.* (Čapek 1921), pero su mejor obra fue, sin duda, la divertida aunque desoladora *La guerra de las salamandras* (Čapek 1936). En ella se nos narra cómo una nueva raza de reptiles empieza a convivir con la humanidad hasta hacerse con el poder a base de imitar nuestras sociedades y culturas. La novela culmina con la máxima imitación: las salamandras acaban guerreando entre ellas y exterminándose. Parte de la novela está escrita como si se tratara de una colección de archivos periodísticos. Su originalidad supuso un camino dentro de lo prospectivo que, desgraciadamente, no fue continuado.

Dos ideas obsesionan al siguiente autor, uno de los más tristemente olvidados del género: Olaf Stapledon, aparte de sus grandes aportaciones en el subgénero de la utopía.

En su momento fue elogiado por escritores y filósofos como Bertrand Russell, J.B. Priestley, Hugh Walpole, C.E. Joad, Raymond Ruyer y Jorge Luis Borges, pero buscaremos en vano su nombre en las Historias de la Literatura y de la Filosofía. Para colmo, además de ser inclasificable, era un provinciano que vivía alejado de las cortes literarias. Autores tan dispares como Arthur C. Clarke, Brian Aldiss, Virginia Woolf y Doris Lessing admitieron su influencia, pero su nombre es poco conocido fuera del círculo de los expertos. Y, sin embargo, su obra representa un hito ineludible en la evolución del utopismo, bajo su forma contemporánea de ciencia ficción, tanto como una personal y tensa síntesis de las ideas-fuerzas de la primera mitad de este siglo (Capanna 2009: 43).

El inglés Olaf Stapledon plantea, por un lado, la idea de «homo superior» como sucesor del «homo sapiens». Este «homo superior», propuesto en una de las más célebres novelas del género: *Juan Raro* (Stapledon 1935), se basaría en una mente grupal, la cual perfeccionaría nuestra visión del universo. No se trata de un caso aislado, sino que esta idea de «mutante» sería recogida de uno u otro modo en novelas tan diferentes como *Más que humano* (Sturgeon 1953) o *El fin de la infancia* (Clarke 1953), que constituyen los más claros exponentes del subgénero de los mutantes.

La segunda propuesta de Stapledon se centra en la visión del universo como forma de un Espíritu, de difícil comprensión para nosotros y a cuya

186. Poco a poco, están editándose algunos textos, como los de los hermanos Strugatsky.

vivencia armónica con él aspiramos¹⁸⁷. Su visión cósmica de la existencia y la manera de representar el papel del ser humano en ella jamás ha sido igualado. En este sentido, su obra más interesante siempre será *Hacedor de estrellas* (Stapledon 1937), una historia del universo iniciadora de las novelas de «vértigo cósmico», es decir, un subgénero de escaso desarrollo, basado en argumentos centrados en la futura desaparición del ser humano y en la misma extinción del Universo¹⁸⁸. A partir de este planteamiento, las teorías físicas se entrecruzan con planteamientos metafísicos hasta mostrar una idea espiritual cargada de metáforas y marcada por su tono poético. Su obsesión por este tipo de temas y su particular manera de abordarlos lo convierten quizás en el autor más hondamente filosófico de todo el género.

En 1932 Aldous Huxley publicaría su distopía *Un mundo feliz* (Huxley 1932), iniciando la tradición de sociedades dependientes de adelantos tecnológicos. El argumento se centra en un individuo ajeno a la sociedad —ya observamos la gran influencia de Wells— que gracias a su condición de “extraño” queda capacitado para juzgar un sistema decadente, asumiendo el papel de representante del lector implícito. En este «mundo feliz» los individuos son alterados científicamente desde el nacimiento para condicionar su futuro profesional y crear «humanos especializados», dejando de lado sus propias capacidades intrínsecas e incluso su libre albedrío. Estas criaturas son mantenidas en un estado de permanente satisfacción a base de drogas, sexo (se les esteriliza) y diversiones. Nos encontramos de nuevo ante el individuo enfrentado a una sociedad entera, motivo este desarrollado años después por autores tan significativos como Robert A. Heinlein (Heinlein 1961), Ray Bradbury (Bradbury 1953) o John Varley (Varley 1992). Esta corriente de novelas antiutópicas no ha sido abandonada hasta nuestros días y sus postulados coinciden plenamente por estos primeros patrones creados por Zamiatin (dominación estatal burocrática) y Huxley (dominación estatal tecnológica):

Entre los autores británicos y norteamericanos de novelas distópicas posteriores, existe cierta tendencia a dar por supuesto que los procesos tecnológicos y biológicos han esca-

187. Algo similar encontramos en el ensayo *Eureka* (Poe 1847) y en la novela (M. Barceló y Romero 2001).

188. Un ejemplo posterior puede ser *Galaxias como granos de arena* (Aldiss 1960).

pado al control estatal y van a configurar en efecto la vida humana sea cual sea nominalmente el sistema de gobierno (Scholes y Rabkin 1977: 45).

Una fecha importante para el género, cuya influencia en el mismo comienza todavía a estudiarse, ocurrió en 1940, con la publicación de *La invención de Morel* (Bioy Casares 1940). Se trata de una de las primeras obras que tratan el problema de relación «vivencia física/vivencia espiritual» desde un punto de vista no religioso, relación que sería muy desarrollada por autores como Dick y Lem y, especialmente, a partir del género del ciberpunk en los años ochenta. También ha sido considerada un antecedente de las ficciones basadas en mundos virtuales.

Hasta aquí nos encontramos con un caldo de cultivo de gran interés como asentamiento de las bases del género. Como hemos visto, no se trata de autores menores; incluso alguno de ellos merecería estar entre los más interesantes de la literatura de su tiempo. Sin embargo, no fue así en cada país e incluso encontramos países europeos con un movimiento inicial muy fuerte. Un ejemplo es Alemania, donde existió una corriente pulp floreciente desde principios de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Como ejemplo máximo de ciencia ficción pulp alemana hay que citar, por su éxito e influencia, a Hans Dominik¹⁸⁹. Este movimiento fue tan importante que en las primeras revistas estadounidenses del género hasta un cincuenta por ciento del material publicado era alemán o francés. Asimov recuerda cómo al ver la película *Metrópolis* (Fritz Lang 1927) pensaba: «Alemania es el futuro»:

La ciencia ficción escrita en Europa por los años veinte y treinta supera en dignidad y vigencia a la realizada en los Estados Unidos. Sus autores fueron hombres de una amplia cultura general, en ningún modo desconectados de la corriente principal de la vida artística e intelectual de su tiempo. Y aunque los cuatro eran conscientes de estar imprimiendo un rumbo nuevo a la narrativa, ni le habían puesto nombre a lo que estaban haciendo ni pensaban que fueran más o menos literarias que las obras de otros hombres y mujeres de letras.

189. Alejado de la línea pulp, no se puede dejar de citar a Kurd Lasswitz, autor de varias obras de ciencia ficción. La más importante de ellas fue *Sobre dos planetas*, de la que no conozco edición en español.

A lo más, se creían en la vanguardia de un tipo de narrativa especialmente apropiada para el siglo XX (Asimov 1981: 46).

Por el contrario, el nivel cultural en Estados Unidos era muy inferior y se había originado un curioso fenómeno de literatura de consumo rápido, de escasa complejidad y de muy sencilla lectura. Como hemos visto, dentro de esta corriente aparecieron unas revistas impresas en papel de muy bajo coste (pulp) que fueron conocidas precisamente así: revistas *pulp*, dando también nombre a una corriente sub-literaria y prácticamente a ciertos subgéneros, como las novelas del Oeste, las novelas rosa o muchas series policiacas y, por supuesto, las primeras novelas estadounidenses de ciencia ficción. A esto contribuía enormemente la cada vez más real fiebre por la ciencia, a partir de las propuestas de los hermanos Wright, de Edison o de Henry Ford (Scholes y Rabkin 1977: 46).

En este ambiente, tras varios intentos infructuosos, un editor llamado Hugo Gernsback fundó una revista llamada *Amazing Stories*, en abril de 1926. Esta revista publicaría relatos de escritores «de ciencia ficción» ya conocidos, los cuales fueron englobados bajo el mismo epígrafe de «ciencia ficción», término que Gernsback definiría como «Un relato del tipo de los Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe: una novela encantadora mezclada con hechos científicos y visiones proféticas» (Scholes y Rabkin 1977: 48).

En sólo cuatro años ya había tres revistas compitiendo en esta misma línea: la citada, *Wonder Stories* y *Astounding Stories of Super-Science*. A estas debemos añadir aquellas no dedicadas exclusivamente a esta primeriza ciencia ficción, como *Weird Tales* y *Argosy* (esta última dedicada exclusivamente a Burroughs). Al poco tiempo, Gernsback insistió en el término «ciencia ficción», quedando así hasta nuestros días.

Dentro de este movimiento aparecería Doc Smith (1890-1965), quien rompería otro límite del género, narrándonos no sólo historias que ocurrirán dentro de miles de años, sino también más allá del sistema solar, a cientos de años luz de distancia. La obra rompedora fue *La alondra del espacio* (Smith 1928). Pero también sería conocido por iniciar el subgénero de la *space-opera* con su serie de novelas *Lensman* (Smith 1948), cuyo exagerado y desenfadado comienzo ya daba cuenta de lo que iba a ser el subgénero:

Hace unos dos mil millones de años aproximadamente...

Doc Smith sería el autor de los niños y adolescentes; niños y adolescentes que, sin embargo, formarían las dos siguientes generaciones de lectores y escritores de una literatura prospectiva mucho más rigurosa, interesante y, en suma, de mayor calidad¹⁹⁰.

Doc Smith fue la estrella de Gernsback en *Amazing Stories* en cuanto a firma, pero el verdadero éxito de la revista fue la sección «Discussions», donde autores y lectores podían publicar opiniones, reflexiones, propuestas... críticas, en definitiva, acerca de los relatos publicados en la revista. Al poco tiempo, otras publicaciones incluyeron una sección similar, la cual no sólo acabó convirtiéndose en marca de fábrica de todo el género hasta nuestros días, sino que además resultó un laboratorio para los escritores, quienes devoraban esta columna en busca de perfeccionamiento y comunicación con los lectores de una manera tal que nunca se había conseguido en la historia de la literatura. Cuando estos aficionados (fans) comenzaron a intercambiarse datos personales, a reunirse y a celebrar actos conjuntos en torno a su afición, comenzó el movimiento denominado *fándom*. Las muy modestas revistas publicadas por estos aficionados fueron conocidas como *fanzines*. La mayoría podían aguantar uno o dos números; llegar a seis meses o incluso un año podía considerarse todo un éxito. Algunos, como *Riverside Quarterly* continúan publicándose aún hoy, entre acaloradas discusiones de sus lectores y abundantes y jugosos cotilleos del mundillo del *fándom*.

Sin embargo, a pesar de la inmensa importancia de Gernsback como inventor del término «ciencia ficción» y como promotor del *fándom*, quizá la figura más destacada de esta época fue el editor John W. Campbell (1910-1971), quien comenzó escribiendo relatos para *Amazing*. A pesar de empezar publicando con gran eficiencia relatos en la línea de ópera espacial, Campbell dio un repentino giro en busca de personajes menos planos, argumentos mejor trabajados y unos apoyos científicos más rigurosos. En suma, menos juveniles, más literarios. En este sentido, su mayor aportación fue, al tomar la dirección de *Astounding* en 1937, impulsar este tipo de «nueva ciencia ficción» mediante la búsqueda y promoción de jóvenes escritores interesados en dicha línea. Como escribe Judith Merrill:

190. Como ocurriría, de manera similar, años más tarde en España.

Para él la ciencia abarcaba un contenido más amplio: tecnología e ingeniería. Quería explorar los efectos que sobre las personas tenía el nuevo mundo tecnológico. La antropología cultural, la psicología social, la cibernética, las comunicaciones, la sociología, la educación, la psicometría y una docena de aspectos intermedios quedaron abiertos de par en par a la investigación.

Esto produjo dos efectos inmediatamente perceptibles: mejores cuentos y un desarrollo superior de la especulación tanto en calidad como en cantidad. Acto seguido sobrevino de modo inevitable un tercer efecto, uno que no creo figurara entre los que Campbell perseguía y que tal vez no percibiera cuando se presentó: una literatura mejor (citada por Scholes y Rabkin 1977: 53).

Esta nueva época del género —en realidad, siendo puristas, se trata de la primera etapa de la «ciencia ficción» y de lo prospectivo como tales— sería conocida como «La Edad de Oro».

9.2. La Edad de Oro

SE SUELE ENGLOBAR dentro de esta denominación la mayor parte del periodo de tiempo en el cual *Astounding* se mantuvo bajo la dirección de Campbell (aunque mantendría dicha dirección hasta 1970, su influencia en los años cincuenta marcó toda una época). Él consagró casi desde el principio a varios autores especialmente representativos, entre los cuales convendría mencionar a Robert A. Heinlein, Isaac Asimov y Theodore Sturgeon. Muchos de ellos fueron científicos de cierta cultura a quienes diversos azares de la vida condujeron a la literatura. Por si fuera poco, su amistad a través de las revistas terminó por constituir, tras la II Guerra Mundial, una generación literaria.

Su obra se caracteriza por un optimismo vitalista basado en una firme creencia en el ser humano; en la voluntad de autosuperación del individuo; en los avances humanísticos proporcionados por un controlado progreso de la ciencia; en una prosa sencilla de ágil ritmo y en argumentos directos fundamentados en sociedades a menudo complejas. Ningún escritor del género ha ejercido tanta influencia en sus sucesores como ellos y ninguno ha sido tan atacado y admirado, al mismo tiempo, como ellos. Esto se debe sin duda a cierta ingenuidad de muchas de sus obras en cuanto a conocimiento de herramientas literarias, así como a una cierta tendencia —aunque nunca absoluta— a los finales felices, acordes con los ideales del *American way*, a pesar de ser todos ellos profundamente críticos con la sociedad que les tocó vivir. A diferencia de sus antecesores estadounidenses, carecen de reparos a la hora de atacar cualquier tema, incluyendo aquí las sólidas bases de la democracia; sin embargo, su talante optimista casi siempre lleva estos ataques hacia lo constructivo, a diferencia de revolucionarios autores posteriores como Delany o Disch, quienes serán comentados en su epígrafe correspondiente.

Les tocó vivir en un mundo que había descubierto los efectos de la bomba atómica, sufrido la Segunda Guerra Mundial, el Crack del '29 y los primeros «robots» (en el sentido de máquinas que desplazaban a los trabajadores al poder realizar su trabajo). Todo ello fue un caldo de cultivo muy enriquecedor para el nuevo género.

Quizá el caso de Heinlein sea el más interesante para comenzar a introducirse en la época. No existe en todo lo prospectivo un escritor más admirado y más criticado al mismo tiempo que Robert Anson Heinlein.

Este escritor californiano –ex-militar de profesión e ingeniero en el ejército– fue, ante todo, un individualista. Ninguna otra palabra podría definirle mejor que esta, aunque haya sido llamado «fascista», «reaccionario», «insolidario» e incluso «liberal», «humanista», «ideólogo de los hippies», «crítico»... y de otras muchas maneras contradictorias entre sí (y quizás todas sean ciertas). Sólo una idea solventa todas estas contradicciones: Robert A. Heinlein fue durante toda su vida el gran defensor del individuo, para bien y para mal.

Sus núvum buscan siempre la representación de la necesidad del libre albedrío y una tremenda preocupación por las responsabilidades derivadas de este. En su opinión, un ser humano no podía ejercer su libertad si antes no era educado para ello. Esta idea hermana las dos obras más polémicas entre detractores y admiradores del escritor: *Tropas del espacio* (Heinlein 1959) y *Forastero en tierra extraña* (Heinlein 1961).

Si se tiene un poco de sentido común, se verá que esta tendencia no puede llevar a la larga más que a la ley del más fuerte. Sin embargo, Heinlein no lo creía así. Opinaba que el individuo debía ser potenciado y consolidado desde la niñez y que para tener derechos en el mundo el ser humano debía corresponder desde sus propios deberes, y estos se reducían siempre a una necesidad de responsabilidad propia. Por esta razón podemos entender la relación entre dos novelas en apariencia tan diferentes como *Tropas del espacio* y *Forastero en tierra extraña*. En ambas tenemos un individuo que lucha por realizarse, estribando la diferencia en que las instituciones sociales de la primera incentivan la realización del individuo, mientras que en la segunda el individuo debe luchar contra ellas para conseguirlo. Es una mentalidad compartida por muchos estadounidenses defensores del «hombre hecho a sí mismo» y muy influidos por la propia historia de su país. El individuo tiene una meta importantísima por la cual luchar: la felicidad; por eso no entiende Heinlein –ni entiende ni perdona– a quien no está dispuesto o no es capaz de luchar por ella, rayando a menudo con lo intolerante (Mallorquí 2008). Todo ello le lleva a un escepticismo radical ante la democracia, gobierno en el cual la opinión de un ser humano con ideales y talento vale lo mismo que la de alguien mezquino e ignorante. No obstante, como es lógico, estas ideas anarquistas, individualistas, de Heinlein funcionan mejor en el texto literario, donde puede manipular la realidad, los conflictos y la sociedad a su antojo e intentar persuadirnos de que hay mejores sistemas de gobierno (Mallorquí 2008).

A menudo podemos llegar a sonreír ante la ingenuidad de algunas propuestas sociales de Heinlein, pues parten de la base de que en una anarquía terminarían gobernando los más capaces. Si Heinlein ataca la democracia por basarse en una ingenua concepción de la bondad del conjunto de los seres humanos, otro tanto cabe afirmar de la mayoría de sus propuestas político-sociales, como la de *Ciudadano de la galaxia* (Heinlein 1957b) o la de *La Luna es una cruel amante* (Heinlein 1966). En este sentido, ha sido definido como «darwinista social» (Scholes y Rabkin 1977: 67). Sin embargo, no debemos olvidar que nos encontramos ante un vitalista y un luchador por la libertad:

Se necesita muy poca fuerza para controlar a un hombre cuya mente ha sido adormecida; por el contrario, no hay fuerza capaz de controlar a un hombre libre, a una persona cuya mente es libre. Ni el potro de tormento, ni las bombas de fisión, ni nada... no se puede conquistar a un hombre libre; lo más que puede hacerse es matarlo (Heinlein 1966: 15).

Su obra se caracteriza por su rigor y coherencia argumentales, un ritmo muy conseguido y la creación de sociedades interesantes, complejas y verosímiles. Sea como sea, se trata de un excelente narrador de historias que, además, se hizo enormemente popular.

Por otro lado, fue el primer autor que consiguió de una manera sutil dar a conocer mundos basados en complejos juegos imaginarios de una manera sutil y plenamente integrada en la narración.

También fue el primero en englobar sus cuentos de una manera coherente tal que, leídos con una cierta linealidad cronológica, pudiera entenderse una historia del futuro de la humanidad a partir de ellos. La idea le interesó hasta el punto de que durante un tiempo, cuando escribía un cuento que no encajara en esa línea, lo publicaba bajo pseudónimo (Anson McDonald, Lyle Monroe, Caleb Saunders, John Riverside o Simon York). Aunque él mismo recomienda no tomar demasiado en serio dicha *Historia del Futuro* (Heinlein 1967: 15), resulta importantísima la influencia que este planteamiento ha tenido a lo largo de la historia del género. Experimentos del mismo tipo han sido llevados a cabo por autores tan diferentes como Isaac Asimov (todos sus relatos sobre el Imperio Galáctico y la *Fundación* (Asimov 1951-1986), Brian Aldiss (Aldiss 1960) o Gordon R. Dickson (Dickson 1960).

Muchas de sus obras se han convertido en mitos del género y nadie se pone de acuerdo en cuáles son las mejores. Una de las más conocidas es *Tropas del espacio* (Heinlein 1959), donde se nos propone una sociedad militarista basada en la idea de que sólo quien está dispuesto a luchar por su país tiene derecho a participar en unas elecciones por sus gobernantes.

Políticamente incorrecto y tachado de conservador por planteamientos como este, demuestra sin embargo un talante tan liberal en otros textos que llegó a convertirse en autor de culto del movimiento hippy. Esto ocurrió —es el caso más claro— con su *Forastero en tierra extraña* (Heinlein 1961). En esta obra, un humano educado en una sociedad alienígena vuelve a la Tierra y revoluciona y destruye todas las tradiciones éticas y morales de la sociedad. El protagonista guarda un gran parecido en cuanto a actitud, obsesiones y automartirio con Jesucristo.

En resumen, Heinlein consiguió tratar con originalidad y rigor temas tan variados como el viaje en el tiempo (Heinlein 1957a), la utopía (Heinlein 1957b; 1959; 1966), el control mental (Heinlein 1951) o los robots (Heinlein 1982); otorgó naturalidad y ritmo narrativo al género y tocó temas complicados construyendo sus novelas como calculadas e imaginativas metáforas acerca de problemas eternos del ser humano.

Isaac Asimov quizá sea, después de Verne y Wells, el autor más famoso del género. Doctor en bioquímica, su obra se caracteriza por la buena formación científica que la sustenta. No debe obviarse el hecho de que Asimov no sólo fue escritor de ciencia ficción y de literatura prospectiva; incluso debe decirse que durante tres décadas no apenas escribió relatos del género. Isaac Asimov fue ante todo un divulgador de la ciencia, la literatura y la historia. Y su pasión por estos dos campos nunca ha sido valorado de manera suficiente. Muchas de sus obras —inocentes y simples desde un punto de vista psicológico o argumental— se ven enriquecidas cuando son analizadas desde una perspectiva histórica o al relacionarlas con sus fuentes literarias. El caso más relevante —todo un mito dentro del género— lo constituye sin duda su saga de la *Fundación* (Asimov 1951-1986), basada en *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano* (Gibbon 1788).

Estas siete novelas desarrollaban una proyección de la caída del Imperio Romano y la pervivencia de la cultura por parte de los eruditos de Constantinopla. Sin embargo, pese a los estragos que le ha provocado el paso del tiempo, la obra iba mucho más allá de la mera traslación histórica: contenía numerosos elementos que luego serían claves en lo prospec-

tivo: los imperios galácticos, la imagen del científico ideal, el mutante, el misterio a nivel galáctico, la Enciclopedia Galáctica y los robots.

Para quien todavía no haya leído la trilogía inicial —un best-seller continuamente reeditado—, la trama parece simple: un tipo llamado Hari Seldon tiene la genial idea —y el talento— de crear una disciplina científica —la Psicohistoria— por la cual, mediante la combinación de historia, matemáticas y sociología, ser capaz de predecir los acontecimientos humanos del futuro con una antelación de miles de años. Y este nóvum aparece, qué coincidencia, justo en el momento de declive del más increíble imperio galáctico de la historia de la humanidad. Nuestro amigo Seldon, hombre preocupado por el Humanismo y la ciencia al estilo del propio Asimov, crea dos instituciones mediante las cuales minimizar los efectos de esta inevitable decadencia. De este modo, calcula, conseguirá hacer resurgir en un breve espacio de tiempo —unos pocos cientos de años— aquella gloria de los días pasados, pero con el evidente problema de fondo del determinismo y la dictadura inherentes a la idea.

La trama no se inició como novela, sino que empezó con cuatro cuentos (“Los enciclopedistas”, “Los alcaldes”, “Los comerciantes” y “Los príncipes comerciantes”) publicados a partir de 1941 en *Astounding Science Fiction*. Después Asimov les añadió, hacia 1949, una quinta historia: “Los psicohistoriadores”, y la empleó como prólogo. Este planteamiento de novela construida a base de cuentos está tomado de la ya comentada *Historia del futuro* (Heinlein 1967), pero en el caso de la *Fundación* existe una coherencia argumental de la que carece la obra de Heinlein. Este planteamiento de la novela construida mediante cuentos protagonizados por personajes diferentes enseguida sería imitado por otros autores, como Ray Bradbury (1950) o Brian Aldiss (1960).

Asimov será recordado también por haber planteado como nóvum las Tres Leyes de la Robótica, recogidas después y una otra vez en cada nuevo relato de robots escrito por muchos autores de literatura prospectiva y cuyas posibilidades literarias han demostrado ser mucho mayores de lo que en un principio pudiera parecer:

- ◆ Un robot no puede lesionar a un ser humano ni permitir por inhibición que le sobrevenga daño alguno.
- ◆ Un robot debe obedecer las órdenes que le den los seres humanos, salvo que tales órdenes vayan en contravención de lo dispuesto en la primera Ley.

- ♦ Un robot debe proteger su propia existencia siempre y cuando tal protección no suponga contravenir la Primera o la Segunda Ley.

Manual de Robótica.
56ª edición 2085 d.C
(Scholes y Rabkin 1977: 73)

A partir de estas premisas, Asimov escribió una serie de relatos (cuentos y novelas) que pese a su sencillez y escasas ambiciones poéticas cuentan entre lo mejor que ha dado el género por la frescura y la originalidad de sus núvum, así como por su interesante y divertida representación de problemas esenciales del ser humano a partir de la figura del Otro. No olvidemos que el sentido del humor caracteriza de manera especial toda su obra. Un claro ejemplo de este tipo de núvum podría ser “Razón”, donde unos robots de una estación espacial sin escotillas –consideran que los límites del mundo real coinciden con los de la estación– acaban alabando a un robot de tecnología superior, considerándose ellos mismos en un escalón superior evolutivo al de los humanos a los que deben obedecer y proteger por el bien de estas criaturas inferiores. Cuando los humanos son relevados cada cierto tiempo y explican que vuelven a la Tierra –un mundo mejor que esa estación– los robots les compadecen por evitar el miedo a la muerte con tales fantasías, pues los seres humanos que se van nunca regresan, mientras que los robots viven para siempre.

–Mírense ustedes mismos –dijo finalmente–. No lo digo con ánimo de desprecio, ¡pero mírense! El material del que están hechos es blando y fofo, sin la menor fuerza ni resistencia, y sometido a la energía obtenida de la ineficiente oxidación de materiales orgánicos... como eso. –Señaló con un dedo desaprobador a lo que quedaba del bocadillo de Donovan–. Periódicamente entran en coma, y la menor variación de temperatura, presión del aire, humedad o intensidad de la radiación afecta su eficiencia. Son ustedes temporales. Yo, por mi parte, soy un producto terminado. Absorbo directamente la energía eléctrica y la utilizo con una eficiencia de casi un cien por ciento. Estoy compuesto de fuerte metal, soy consciente todo el tiempo y puedo soportar fácilmente los cambios más extremos de mi entorno. Estos son hechos que,

junto con la proposición evidente en sí misma de que ningún ser puede crear a otro ser superior a sí mismo, aplasta sus absurdas teorías reduciéndolas a la nada (Asimov 1941: 220).

Este robot llega a pronunciar una frase que se haría célebre, refiriéndose al Creador Supremo de los robots, el Robot Supremo:

–No hay más amo que el amo –dijo–, y QT-1 es su profeta (Asimov 1941: 222).

Todo el relato se construye alrededor de una serie de discusiones filosóficas disparatadas, como una parodia de los propios razonamientos de muchas culturas humanas, hasta que a los seres humanos de la estación les toca partir bajo la mirada condescendiente de Q-1. No se molestan ni en desconectarlo, sino que, entre risas, lo dejan para que torture mentalmente a quienes van a reemplazarles.

Los mejores cuentos de robots de Asimov constituyen juegos notabilísimos por su elegancia e ingenio. Aportaron a la ciencia ficción norteamericana algo de lo que esta carecía angustiosamente, y contribuyeron a elevar de manera notable, junto con los relatos de la *Fundación*, el nivel intelectual de la ciencia ficción popular. [...]

Sus modelos ficticios le sirven para obligarnos a meditar sobre la estructura del universo y la mente del hombre, sobre nuestras relaciones con la tecnología, el tiempo y la historia, y lo consigue sin resultar nunca aburrido ni infantil. No es un narrador nato como Heinlein, sino un científico humanista que recurre a la ciencia ficción como vehículo para divertir y hacer pensar (Scholes y Rabkin 1977: 74).

De Asimov no puedo dejar de mencionar sus dos mejores novelas. En primer lugar, *El fin de la eternidad* (Asimov 1955). El núvum es el de un grupo de científicos y exploradores que viven fuera del tiempo y observan la humanidad. De vez en cuando, realizan incursiones para cambiar el curso de la historia y beneficiar a la mayor cantidad de seres posible. Es una novela entretenida, que recoge las mejores características de su autor.

Su otra novela destacable es *Los propios dioses* (Asimov 1972). Dividida en tres partes, recoge en paralelo la vida de unos seres extraterrestres en su propio mundo, completamente ajeno a nuestra cultura. Se trata de una de las pocas novelas en las que puede encontrarse el lector ante la extrañeza del Otro. A continuación, y con intentos de comunicación por medio, Asimov refleja bien la vida universitaria de su época. La tercera parte de la novela no innova tanto como las dos primeras y cae en lo previsible.

Quizás el tiempo no les haya hecho un gran favor a ninguna de las dos obras, pero junto a sus relatos de robots, continúan siendo de lo mejor del escritor. Sin embargo, no puedo dejar de recomendar sus *Memorias*: conmovedoras, trágicas, autocríticas y, sobre todo, un valioso documento para conocer y entender el mundo de los escritores del género. Se recomienda, antes de acercarse a ellas, conocer antes algunas novelas prospectivas, pero no resulta imprescindible.

Cabe mencionar también de entre los autores de Campbell a Theodore Sturgeon, quien revolucionó el género de los mutantes con la poética *Más que humano* (Sturgeon 1953), donde –bajo influencia de *Juan Raro* (Stapledon 1935)– varios humanos sólo quedan completos como personas cuando interactúan entre sí mediante sus habilidades metahumanas. Nos encontramos ante un autor de mayor interés por el lenguaje poético que sus contemporáneos:

El idiota vivía en un mundo negro y gris, matizado por los relámpagos blancos del hambre y las llamas vacilantes del miedo. Llevaba ropas gastadas y rotas. Aquí asomaba una tibia, afilada como un frío cincel, y allí, en la camisa agujereada, se veían unas costillas como dedos de un puño. Era alto y chato, de mirada serena y rostro inexpresivo (Sturgeon 1953: 11).

No presenta una gran elaboración lingüística, pero se percibe en él un mayor uso de recursos y técnicas literarias que en sus compañeros de generación.

En este sentido, debe destacarse cómo Sturgeon empleó lo prospectivo para presentar imágenes cuya magia futurista buscaba aportar momentos de cierta belleza, como vemos por ejemplo en el momento de la descripción del humano telépata –y consciente de su propia razón desde su nacimiento– atrapado en un cuerpo de bebé:

¿El bebé tiene tres años? Mi bebé hubiera tenido tres años, si hubiera existido un bebé, pero nunca existió...
Lone, me abro a ti. Me abro, ¿me abro lo bastante?
Los iris como ruedas. Sé que dan vueltas, pero nunca pude verlos. La sonda viene invisible desde su cerebro y me entra por los ojos hasta el cerebro. ¿Sabe él lo que eso significa para mí? ¿Le importa? No le importa. No lo sabe. Me examina, me vacía y yo me lleno otra vez. Bebe y espera, y espera y bebe de nuevo, y nunca mira su copa (Sturgeon 1953: 150).

De manera anecdótica, pero importante desde un vista histórico-social respecto a la evolución de autoconsideración del género, Sturgeon fue el autor de la frase más citada de la teoría de la ciencia ficción¹⁹¹:

El 90 por 100 de la ciencia-ficción es una porquería, pero es que el 90 por 100 de todas las cosas es una porquería (Scholes y Rabkin 1977: 74).

A pesar de su evidente interés, la huella de Sturgeon no ha sido tan clara como en los dos ejemplos anteriores. Además de la citada, convendría nombrar otras dos interesantes novelas suyas: *Los cristales soñadores* (Sturgeon 1950) y *Venus más X* (Sturgeon 1960). Esta última requiere una atención mayor, pues se trata del primer ejemplo de literatura prospectiva basado en el tema del feminismo, planteando una sociedad unisexual, recogida después con gran acierto por Le Guin (1969).

En esta línea de literatura prospectiva poética, y contemporáneo de estos escritores, aparecería Ray Bradbury, quizás el más lírico representante del género¹⁹². Bradbury será recordado sobre todo por sus legendarias

191. Citada normalmente con cierto desenfado y cariño como: «La Ley Sturgeon de la ciencia ficción».

192. Existe una interesante biografía en castellano, escrita desde la admiración por José Luis Garci (Garci 1971).

Crónicas marcianas (Bradbury 1950). Se trata de una serie de cuentos cuya única relación entre sí es la descripción del proceso de colonización del planeta Marte. No existe un hilo conductor argumental como en el caso de la celeberrima saga de Asimov, pero por el contrario hay que alegar que, al parecer, fue elaborada ya desde el principio con la idea de formar un todo unitario. Prologada con admiración por Jorge Luis Borges, este libro ha sido uno de los más conocidos del género, destacando su tendencia hacia lo emocional y lo espiritual.

Bradbury comienza muy alejado del mundillo de lo prospectivo, publicando antes en suplementos dominicales que en revistas especializadas, quizá de ahí parta la diferencia tan grande de su estilo respecto a sus contemporáneos. Su primera gran aportación con *Crónicas marcianas* (Bradbury 1950) parece un poco contradictoria: evita la rigurosidad científica. Por tanto, la pregunta resulta obvia: ¿es, por tanto, literatura prospectiva? Poco se ha discutido el tema para lo incómoda que resulta la cuestión y es que el baile entre lo fantástico y lo creíble está presente a lo largo de todo el texto. En este sentido, resulta interesante la teoría de Scholes y Rabkin:

Le atrae fuertemente lo misterioso, lo oculto, las obras de tipo lovecraftiano, que en algunos aspectos se encuentran muy lejos de la ciencia ficción. Su Marte no es científicamente plausible en modo alguno, ni pretende que lo sea. Su especialidad son los paisajes ordinarios, especialmente los del medio-oeste pintados por Norman Rockwell en el Saturday Evening Post, que él transforma en parajes de horror indecible. Toma prestados los rasgos más superficiales de la ciencia ficción para disfrazar sus preocupaciones mágicas y hacerlas más convincentes (Scholes y Rabkin 1977: 77).

He aquí algunos de los rasgos más relevantes de las propuestas de Bradbury. En primer lugar, la cotidianeidad con la que trata paisajes tan inhóspitos y lejanos como la superficie de Marte, la cual contiene ya en

sí misma un cierto tono de literatura prospectiva muy alejado de las descripciones fantasmagóricas de un Lovecraft o de un Dunsany. Por otro lado, tenemos el trato realista, muy verosímil, de lo sobrenatural en una línea que años más tarde retomaría Richard Matheson (Matheson 1954).

En cuanto a la colección de relatos que terminan formando una novela, la técnica se ha convertido en un recurso habitual dentro del género; el propio Bradbury lo emplearía después en *El hombre ilustrado* (Bradbury 1951b), donde el autor entrelazaría dieciocho relatos de diverso tipo, desde la realidad virtual hasta la colaboración entre extraterrestres y niños terrestres para la invasión de la Tierra.

Otra interesante novela de Bradbury es *Fahrenheit 451* (Bradbury 1953), la fábula de una sociedad futura que quema los libros por contaminar las mentes de los ciudadanos¹⁹³. Muchos de los elementos de esta obra, como el enorme poder de los medios de comunicación, representaban una exageración hace décadas y se han mostrado hoy proféticos. Sin embargo, no se encuentra ahí el encanto del libro, en una anticipación más o menos acertada de lo que había de venir, sino en las actitudes de los personajes hacia este poder mediático.

Sus siguientes obras se moverían en terrenos híbridos, en mayor medida aún que la ensoñadora *Crónicas marcianas*, entre lo prospectivo, lo macabro y lo fantástico. Siendo interesantes, ninguna de sus posteriores obras ha llegado al nivel de sus primeros éxitos¹⁹⁴.

En cuanto a cierto lirismo buscado en esta época, los ejemplos no abundan. Además de Bradbury y Sturgeon, uno de los interesantes creadores de atmósferas melancólicas es Clifford D. Simak, con *Ciudad* (Simak 1952) y *Estación de tránsito* (Simak 1963). En esta última, Simak toca el tema de la inmortalidad unido al de la interacción entre seres de diferentes culturas. El nóvum se basa en la situación de un hombre humilde de la América profunda que recibe el encargo de mantener en su pequeña cabaña una estación de tránsito a través de la cual circularán seres de otros planetas. A partir de aquí, se verá cómo hace amigos alienígenas, cómo

193. Llevada al cine con maestría por François Truffaut (1966).

194. Recuerdo con buen sabor una colección de articulillos escritos por Bradbury escritos hace algunos años. Son especialmente interesantes para entender la forma de pensar del escritor, conocimiento que añade un sabor lírico a su narrativa (Bradbury 1994). Su lectura no aporta demasiadas novedades a la erudición, a la técnica, ni a la vida... Pero leerlo es una experiencia tan encantadora...

debe adecuar las condiciones a seres de fisiología completamente alejadas de la humana... Siempre desde la sencillez de un protagonista que no se plantea cuestiones filosóficas.

Otro autor importante es Alfred Bester, quien consolida las novelas sobre télépatas con dos obras. La primera sería *El hombre demolido* (Bester 1953), planteando una sociedad en la que, mediante este don, puede detenerse a los criminales antes de que cometan el crimen.

Como en casi todos los trabajos de Bester, *El hombre demolido* es la historia del conflicto entre un individuo asocial y una sociedad poco amiga de individualismos. Ben Reich es el típico héroe de Bester: egocéntrico hasta la médula y sociable sólo para guardar las apariencias. Un tipo de personaje con el que resulta muy difícil identificarse, de lo cual se deriva una de las grandes paradojas de su obra: Bester consigue entusiasmar al lector escribiendo sobre personajes profundamente antipáticos. En términos maniqueístas, Ben Reich debería ser el «malo» de la novela, mientras que a su contrafigura, el intachable agente de la policía Lincoln Powell, le correspondería el papel de «bueno». Nada más lejos de la realidad (Santiago 2008: 9).

La segunda gran novela, considerada su mejor obra sería: *Las estrellas, mi destino* (1956); en pocas ocasiones, ha influido tanto el tema de la venganza y de la alienación del individuo ante la sociedad como en esta *Las estrellas, mi destino*. En esta novela explota al máximo el nóvum del «jaunteo»: la teleportación individual:

Ni que decir tiene que el jaunteo altera la naturaleza misma de la sociedad: jerarquiza la estructura laboral (cuantos más kilómetros seas capaz de jauntear, mayor será tu categoría), su ausencia puede ser el peor de los castigos (de ahí que las medidas policiales, tanto las preventivas como las coercitivas, estén destinadas a impedir el jaunteo) y marca pautas de comportamiento (la alta aristocracia considera de buen gusto no jauntear) (Santiago 2008: 11).

Bester ha sido uno de los autores más injustamente olvidados del género. Posee numerosas virtudes, como la crudeza de sus personajes y tramas, los múltiples niveles a los que juega y la sencillez con la que a menudo los presenta:

Las estrellas mi destino es una novela mítica. Gulliver Foyle es el personaje por antonomasia del género y responde a un arquetipo fácilmente identificable: el del hombre mediocre que encuentra su camino de perfección mediante el deseo de venganza. El jaunteo es tan popular entre los lectores de CF como los robots o el hiperespacio. Se ha querido ver en los capítulos finales el origen directo de la *New Wave* y del cyberpunk (Santiago 2008: 12).

Mucho más cercano a lo prospectivo basada en nóvum científicos, está Frederik Pohl, aunque parte de su mejor producción la escribiría décadas después de este periodo. Ha pasado a la historia la legendaria *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth 1953). Bajo este horrible título, encontramos un sólido nóvum sobre un mundo dominado por el capitalismo. Su propuesta produjo el nacimiento de todo un subgénero, seguido por numerosos autores posteriores (Barry 1999; Morgan 2004). Junto a Kornbluth, Pohl analiza con una lucidez única la enfermedad del consumista occidental.

Más tarde, escribiría otro hito de literatura prospectiva: *Pórtico* (Pohl 1977). El nóvum de *Pórtico* por sí mismo podría haber llevado a una novela de ciencia ficción, a escribir una serie de aventuras con peligros cósmicos y robots agresivos, sin embargo Pohl lo emplearía con unos fines poéticos imprevisibles. Se trata del descubrimiento por parte de la humanidad de una raza extraterrestre extinta, los heechees, de la que apenas se sabe nada. Sólo se dispone de una gran cantidad de naves cuyo funcionamiento apenas se conoce, pero que conducen –de manera automática– a lugares de toda la galaxia. Esto significa que pueden conducir a una base heechee abandonada o al corazón de una estrella. Nada garantiza qué hay tras el viaje: la muerte, la soledad sin retorno o un beneficio económico. El beneficio económico se consigue al encontrar algunos objetos heechee de alta tecnología; si son objetos interesantes, pero ya conocidos, da algún dinero para seguir viviendo, pero si se encuentra un objeto realmente innovador, los beneficios pueden hacer rico al explorador. En esta situación

Pohl introduce un personaje decadente y consumido por el terror de haber realizado numerosos viajes a ciegas de este tipo¹⁹⁵. Debo destacar la poeticidad y el eficaz desarrollo de la psicología de estos personajes decadentes en los confines de la galaxia.

Otra buena novela de Pohl sería *Homo plus* (Pohl 1976). *Homo plus* recoge un experimento que intenta modificar físicamente a un ser humano para adaptarlo a la vida en el planeta Marte. Lo verdaderamente impactante del nóvum lo encontramos aquí en la liviandad del Yo y su dependencia de la forma. El protagonista va cambiando absolutamente su Yo, según van alterando su cuerpo. Una obra desasosegadora y melancólica.

Sin embargo, el gran narrador de la generación, el maestro por excelencia sería Fredric Brown. Brown supo condensar en sus relatos la dureza de los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos. Sus relatos podrían ser considerados entre los mejores cuentos jamás escritos, sea cual sea el género. En ellos consigue sintetizar la información y buscar la palabra justa en el momento idóneo para despertar al lector su imaginación y su anticipación ante lo que se espera que ocurra. Su estilo rápido y directo le permitía caracterizar personajes con unas pocas acciones y sus argumentos sorprendentes e inesperados enganchaban desde la primera línea hasta la sorpresa final. Tenemos la fortuna de que hayan sido reeditados no hace mucho, completos en dos volúmenes, en España (Brown 2005 y 2006). Brown fue un escritor de los de película: alcohólico, inteligente, maldito, endurecido por la vida... Y se refleja en muchos de sus relatos. Tiene unas pocas novelas interesantes de literatura prospectiva, pero no alcanzan la maestría de sus cuentos. Destacaré entre ellas la divertida *Marciano, vete a casa* (Brown 1955), una parodia de las novelas de invasiones de marcianos, además de una parábola sobre la vida solitaria de los escritores y sus fantasías.

Casi todos estos escritores tenían cierta formación científica y habían llegado a escribir como afición, centrándose en esta profesión tras el éxito. Ellos marcaron las verdaderas características del género y de sus distintos subgéneros, deducibles ya muchas de ellas desde los propios títulos, y le dotaron de una inmensa popularidad. En sus escritos puede verse la que

podría ser considerada la característica más notable de la época: la esencia típicamente norteamericana basada en el estudio del individuo que busca su propia identidad y que debe desenvolverse en relación con una sociedad que camina conjunta. Los escritores de la *Edad de Oro* sentaron las bases del género porque por primera vez tuvieron consciencia del mismo, lo cual facilitó su construcción, tal y como ha venido ocurriendo a lo largo de la historia.

En definitiva, los años cincuenta fueron para muchos la verdadera *Edad de Oro* de lo prospectivo. Según Julián Díez, es una época en la que los logros de los cuarenta cristalizan en una mayor preocupación formal, debido sobre todo al impulso de dos nuevas revistas: *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, de Anthony Boucher, y *Galaxy*, de Horace L. Gold. Tal y como afirma el crítico, estas dos revistas arrebataron el cetro a *Astounding*, ofreciendo una mayor preocupación estilística en sus textos y con la introducción de temas más abiertos: proximidad a la fantasía, en el caso de Boucher, y la introducción de ciencias «blandas» como la sociología, en el de Gold. Autores como Alfred Bester o Theodore Sturgeon alcanzaron su cénit en medio del clima creado por estas dos revistas. Díez resalta el hecho de que la mayor parte de las obras «indiscutibles» para críticos de todas las tendencias dentro del canon tradicional de lo prospectivo son de esta época: *Más que humano* (Sturgeon 1953), *Mercedes del espacio* (Pohl y Kornbluth 1953), *Ciudad* (Simak 1952), *Crónicas marcianas* (Bradbury 1950), *Fahrenheit 451* (Bradbury 1953), *El hombre demolido* (Bester 1953), *Las estrellas, mi destino* (Bester 1956), *El fin de la infancia* (Clarke 1953), *El fin de la eternidad* (Asimov 1955), *La tierra permanece* (Stewart 1949)... Serían las novelas en las que la poética de lo prospectivo alcanzaría su cima con una voz propia, sin sentir la necesidad del experimentalismo posterior (al cual sí que abren camino) ni de las exigencias científicas que fueron la reacción a esa breve hegemonía «literaria» de los sesenta.

195. Un argumento muy similar con un protagonista muy parecido, sólo que en una zona acotada de la Tierra, son las bazas de la también magnífica novela de los hermanos Strugatski (Strugatski 1979), de menos influencia en lo prospectivo.

9.3. Los años sesenta

MÁS TARDE, VENDRÍAN nuevos escritores preocupados por desarrollar las posibilidades del género hacia aspectos más lúgubres, quizá; más abiertos, seguro.

Se caracterizan sus obras, ya desde finales de los años 50, por los estudios tremendamente críticos acerca del orgullo humano (orgullo occidental, estadounidense), el escepticismo, la visión de la conquista del espacio como un nuevo Renacimiento y por la lucha entre la administración y los avances científicos, así como por una cada vez más acusada crítica política y social e incluso a menudo filosófica, en ejemplos como los de las obras de Dick. Por otro lado, las preocupaciones literarias de los autores cobran mayor relevancia. Ya no estamos ante científicos que se dedican a escribir por diversos azares, sino que se trata de escritores de gran cultura literaria y de inquietudes mucho más estéticas. Poco a poco el género ha ido madurando hasta hacerse mucho más complejos los argumentos, presentar personajes que evolucionan y que desarrollan angustiosos conflictos internos y practicar un lenguaje mucho más elaborado. Sin embargo, quizá lo más destacado sea haberse percatado de la idea de «género como recurso retórico» que lo prospectivo puede aportar. La importancia del robot como símbolo crece, ya no se trata de un divertido instrumento mediante el cual plantear juegos argumentales con ciertas honduras filosóficas, sino de instrumentos literarios de enorme carga simbólica, como veremos en las obras de Philip K. Dick. Del mismo modo, las sociedades propuestas en las novelas desarrollan culturas mucho más diferentes y con mayor tendencia a la lírica y a la recreación estética.

Philip K. Dick se convertiría en uno de los autores más famosos de toda la historia de lo prospectivo, de moda en este principio del siglo XXI por la enorme cantidad de adaptaciones cinematográficas realizadas a partir de sus cuentos¹⁹⁶. Sin embargo, su enorme fama se debe a sus novelas herméticas y sus enfrentamientos con el sueño y la locura. Las propuestas de Dick niegan la realidad transmitida por los sentidos y, aún más allá, niegan la necesidad de una realidad absoluta¹⁹⁷.

196. Existe un número especial de *Science Fiction Studies* dedicado a la obra de Le Guin (VV,AA, 1975a).

197. Existe una amplísima bibliografía sobre Philip K. Dick, de la cual recomiendo especialmente el libro de Pablo Capanna (2005) y la compilación de artículos: *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science Fiction Studies* (VV,AA. 1975-1992).

Dick representa un caso excepcional, puesto que su obra siempre se ha encontrado a medio camino entre lo fantástico y lo prospectivo, con escasos elementos de ciencia ficción.

Nació en Chicago en 1928, pero pasó la mayor parte de su vida en California, donde se desarrolla la mayor parte de sus historias. Publicó su primera novela, *Lotería solar*, en (1955) y no dejó de publicar (tanto novelas como libros de relatos) hasta el momento de su muerte en 1982. Algunos críticos han apuntado las grandes dificultades que supone analizar su obra en conjunto (Scholes y Rabkin 1977), pues no tiene unas pocas obras emblemáticas acompañadas de muchas obras menores (como ocurre en tantos autores de literatura prospectiva), sino un conjunto muy similar de textos difícilmente juzgables y clasificables. Por otro lado, no siempre destaca en cada novela como un gran narrador —a la altura de un Brown o de un Heinlein— ni como un escritor especialmente dotado para la construcción de personajes, como podrían ser Delany o Moorcock, aunque fuera mejorando en este sentido con el tiempo (especialmente en las novelas de fondo autobiográfico). Su obra resulta irregular y sus argumentos en ocasiones sufren cierta confusión, sobre todo los últimos. Como afirma Scholes, todas sus obras presentan ideas, situaciones y pasajes de considerable interés. Y, aunque ninguno llega a alcanzar la perfección formal, resulta muy difícil olvidar cualquiera de sus libros después de leerlo (Scholes y Rabkin 1977: 84-88). Con todo esto, ¿por qué es un escritor tan célebre y adorado por sus seguidores?

En primer lugar, ha manejado como ninguno la idea de múltiples realidades y de la insustancialidad de todo aquello que asumimos como cotidiano. Ha explorado, hasta la locura, la naturaleza del Yo a partir de unos extravagantes *nóvum* en los cuales las convenciones sobre lo que es humano y lo que no se difuminan.

Sin embargo, también resulta casi imposible analizar una obra de Dick desde los parámetros usuales. Sus novelas representan extensas y complejas invenciones filosóficas y psicológicas cuya comprensión va más allá del entendimiento intelectual y que llegan a través de la fantasía más perversa de «lo extraño verosímil» hasta lo imaginario e intuitivo de nuestro cerebro. Por ello, alegar que es confuso, mal narrador o superficial creador de personajes es una falacia cuando el lector intenta pensar menos y dejarse llevar más por el caos de las realidades y de las sociedades que presenta.

En este sentido, uno de sus textos más conocidos sería *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Dick 1968)¹⁹⁸. En este libro, Dick renueva el concepto de robot, llevándolo hacia el androide (robot humanoide) que cree estar vivo y cree tener sentimientos —siendo sólo máquinas— llegando al punto de que uno de estos androides puede llegar a confundirse a sí mismo con un humano:

—¿Me dirá la verdad? —preguntó Phil Resch—. Si soy un androide, ¿me lo dirá?

—Por supuesto.

—Porque realmente quiero saberlo. Debo saberlo —Phil Resch volvió a encender su cigarro, y cambió de posición en su asiento, tratando de acomodarse (Dick 1968: 132).

La idea del Yo y del Otro están desarrollados en esta novela hasta límites delirantes. Las preguntas acerca de qué entendemos por «vida» o por «inteligencia», y qué tienen que ver tanto con nuestras relaciones con el mundo como con otras personas, son uno de los temas más característicos de lo prospectivo. En esta novela, Dick no divaga sobre ellos, sino que los narra, los convierte en historia.

Sin embargo, lo característico de Dick, su más angustiosa propuesta —relacionada con lo que acabo de comentar—, es el planteamiento de la duda ontológica acerca de la realidad y de lo que percibimos como realidad. Nadie la ha desarrollado como él.

Quizás el ejemplo más espeluznante sea el de *Ubik* (Dick 1969), novela que comienza como un relato de telépatas. En un momento dado, los protagonistas se ven atrapados en una explosión, de la cual parecen salir indemnes. Pero, según pasa el tiempo, las paradojas y fantasmagorías que aparecen a su alrededor les hacen dudar de su propio mundo físico, incluso de sus propias mentes. Por fin, descubrimos que todos ellos fallecieron en la explosión y que lo que se nos relataba no era más que la escasa actividad cerebral que quedaba en sus cerebros moribundos al ser mantenidos en cámaras frigoríficas. Al tratar de los últimos sueños de unos individuos que aún no saben que sus cuerpos han fallecido y que aún no han alcanzado la muerte cerebral, Dick introduce un nuevo concepto de «horror». Las neuronas de los protagonistas, antes de la muerte y terriblemente da-

ñadas, continúan trabajando, mientras distorsionan las percepciones que les llegan, y confunden y realizan con torpeza los desarrollos intelectuales de relación y conclusión. Es el universo alternativo de nuestra propia realidad mental en un duro enfrentamiento con nuestro subconsciente y con la misma muerte:

Dick ha convertido la ciencia ficción en un elegante y horrendo juego cerebral en el que quedan cuestionadas tanto la ética como la metafísica tradicionales. Suele resultar tan difícil decir si un acto concreto cualquiera ha sucedido «realmente», como decir si es bueno o malo. Lo que Dick nos hace comprender es que un acontecimiento produce angustia en todos los que se ven comprometidos en él, no importa que sea sueño o «realidad», y donde hay angustia debe haber compasión (Scholes y Rabkin 1977: 85)¹⁹⁹.

Sin embargo, entre toda su producción debe destacarse sin duda su gran éxito: *El hombre en el castillo* (1962), quizá la más famosa «ucronía» de lo prospectivo. La acción se desarrolla en unos Estados Unidos que perdieron la Segunda Guerra Mundial. Lo más terrible de este texto parte de que apenas cambia nada en la mayor parte de la sociedad. El ciudadano normal continúa su vida cotidiana y sólo ciertos detalles hacen ver el cambio. Es cierto que desaparecen judíos y que no hay mucha libertad de expresión, pero a casi ningún ciudadano medio le importa cuando su vida continúa de una manera similar a la que tenía. Por consiguiente, el horror de la identificación con quien mira hacia otro lado es una de las bases de la novela, así como su interés por la idea de «universo paralelo»²⁰⁰.

Esta característica, la cotidianeidad con la cual trata los temas más impresionantes y angustiosos, se convirtió en su seña de identidad, llegando a mezclar cotidianeidad, autobiografía, ensayo y experimentalismo en *Valis* (1981a), *La invasión divina* (1981b) y *Radio libre Albemut* (1985). En ellas se defiende que un mundo que nuestra mente vuelve virtual no puede tener más que leyes virtuales, incluso en lo ético y en lo moral. Se

199. Nos encontramos ante una idea que parte de ciertos presupuestos del Romanticismo y que se encuentran incluso en los escritos de Bécquer: en sus obras ficcionales (como algunas de sus rimas y en cuentos como “El rayo de luna” o “El miserere”) y en sus ensayos (1858-1865).

200. No puedo dejar de recomendar la novela española *El enfrentamiento* (Planells 1996), que en mi opinión supera los principios empleados por Dick en *El hombre en el castillo*.

198. A partir de la cual se produciría la obra maestra *Blade runner* (Ridley Scott 1982).

encuentran muy influidas por la esquizofrenia que sufría el escritor, pero que sabe emplear como recurso retórico y filosófico hasta límites inigualados en lo prospectivo.

El conjunto de su obra ha superado los límites de lo prospectivo y su nombre ha alcanzado ya un sitio en el lector ajeno al género. A esto han ayudado mucho las adaptaciones que se han realizado de sus relatos al cine.

No obstante, este hecho demuestra de nuevo lo alejado que se encuentra el cine de ciencia ficción de la literatura prospectiva, pues las grandes obras de Dick siguen sin tener adaptación cinematográfica²⁰¹. Por otra parte, los relatos adaptados han sido empleados para construir películas de aventuras donde los más interesantes elementos dickianos quedan reducidos a motores narrativos sin apenas reflexión ni trascendencia ulteriores.

No le resta mérito. Su literatura, sus temas, su visión de la realidad han dejado huella en la posmodernidad literaria:

El terrible dilema de nuestras vidas. Suceda lo que suceda, es el mal incomparable. ¿Por qué luchar entonces? ¿Por qué elegir? Si todas las alternativas son iguales... Evidentemente nosotros seguiremos, como siempre. De día en día.[...] Pero no podemos hacerlo todo a la vez. Es una secuencia, un proceso que se despliega. Sólo podemos controlar el final tomando una decisión en cada etapa.

Pensaba: nosotros tan sólo tenemos esperanza. Y lo intentamos. En algún otro mundo posiblemente será distinto. Mejor. Habrá alternativas claras, buenas y malas. No estas oscuras mezclas, estas combinaciones, sin ninguna herramienta adecuada para dilucidar los componentes.

No estamos en el mundo ideal en que quisiéramos, donde la mortalidad sería fácil porque también lo sería la cognición. Donde uno pueda hacer el bien sin esfuerzo porque sabrá darse cuenta de lo obvio (Dick 1962: 257).

En una línea muy parecida se mueve Stanislaw Lem. Este autor polaco se ha convertido en un mito dentro del género, quizá por haberlo llevado a la altura de las grandes obras existencialistas en la línea de un Kafka, un Borges —con quienes siempre se le ha comparado, considero que con acierto— o de un Camus. Sus historias exigen por lo general un arduo trabajo por parte del lector, tanto en su comprensión como en su seguimiento. La más famosa es sin duda *Solaris* (1961a).

Lem se ha caracterizado siempre por huir de los lugares comunes de los grandes escritores tradicionales del género, presentando temas clásicos desde ópticas inesperadas y sorprendentes. Su mayor virtud es su extremada inteligencia a la hora de desarrollar situaciones y problemas, tanto metafísicos como sociológicos. Su enorme cultura respecto del género le ha permitido construir obras como esta *Solaris*, centrada en los problemas de comunicación, muy verosímiles, que tendría la humanidad al encontrarse con inteligencias diferentes de la suya. La intriga engancha de una manera endiablada, con intuitivos y duras preguntas metafísicas. La novela concluye que cualquier contacto con una cultura extraterrestre estaría trágicamente destinado al fracaso, debido a la enorme cantidad de presupuestos sobre la realidad que ambas culturas, la nuestra y la suya, llevarían sobre sus espaldas. Las múltiples reflexiones extraíbles a partir de las propuestas de esta novela acerca de qué es el ser humano, qué la civilización y la cultura se entremezclan con las reflexiones acerca de nuestro lugar en el universo. Como defiende Csicsery-Ronay (2008: 68), *Solaris* es puro nóvum, porque rechaza toda la historia del coocimiento humano y, más allá aún, el proyecto humano de conocimiento del universo.

También de primeros contactos trata *El invencible* (1973a). Con estructuras y planteamientos *hard*, muy cercanos a los del Clarke de *Cita con Rama* (1972) —con la que guarda no pocas similitudes— o de un Olaf Stapledon, Lem nos propone reflexionar sobre las consecuencias, para el Universo, del choque —ahora no el encuentro— entre dos culturas tan diferentes como la nuestra y una extraterrestre. El problema de la evolución, de nuestra naturaleza y de nuestra actitud hacia el Universo aporta una nueva perspectiva dentro del género:

The Invincible is an important link in the entire chain of Lem's novels, in which the extent, the meaning, and the limit of what is human are defined in parabolic encounters with the alien (Swirski 1994: 340).

201. El espíritu más filosófico, psicológico o social —el aspecto más prospectivo— de Dick sólo ha sido bien captado, en mi opinión, en las películas: *Blade runner* (Ridley Scott 1981) y *A Scanner Darkly* (Richard Linklater 2003) —basada en la novela *Una mirada a la oscuridad* (1977)—, sin resultar una excusa para desarrollar otro tipo de inquietudes más cercanas a la ciencia ficción.

Gran interés han despertado también títulos como *La investigación* (1979), *Diarios de las estrellas* (1971b), *Memorias encontradas en una bañera* (1961b) o *Congreso de Futurología* (1971a). Las dos primeras han sido comentadas en otros epígrafes.

En cuanto a *Memorias encontradas en una bañera*, su nóvum la convierte en su novela más próxima a la literatura de Kafka. En ella, un individuo es contratado por el servicio de inteligencia de una gran potencia e introducido en su sede central para recibir instrucciones. A partir de ese momento, las infinitas claves, secretos, dobles agentes y códigos le someten a una absurda búsqueda del sentido de su estancia allí, sin conseguir jamás sus instrucciones. Cierta absurda paradoja se alcanza al encontrar en una bañera, abandonadas, unas memorias que parecen reproducir fielmente todos los pasos que el protagonista ha dado.

Si bien la obra del praguense se basaba en la angustia del personaje enfrentado a situaciones que le superan desde una situación aparentemente caótica, en las novelas de Lem –como estas *Memorias encontradas en una bañera*– el juego intelectual se vuelve imprescindible: no cabe duda de que existe un sistema lógico que trasciende cualquier situación y cuyo dominio solucionaría todos los problemas del protagonista. Sin embargo, la propia naturaleza finita de la mente humana impide alcanzar el sentido último de dichos sistemas. Lem se regodea con sus juegos malabares del intelecto y saca el máximo partido conceptual a la relación entre nuestra mente y el mundo. Los problemas metafísicos suponen su mayor reto y a menudo recurre a la idea del «superordenador» para mostrar un ente superior capaz, si bien no siempre de solucionarlos, sí al menos de ahondar más en las preguntas. La relación entre este ente y una idea más o menos intelectual de Dios parece obvia en más de un texto²⁰².

Otro autor interesante fue John Brunner, quien entre otro tipo de obras tiene algunas novelas prospectivas realmente notables. Entre ellas la más conocida quizá sea *Todos sobre Zanzíbar* (Brunner 1968), novela en la que se plantea como protagonista «el mundo entero». Con este texto se introduce en el género el multiperspectivismo, la novela colectiva; el propio Brunner reconoce que buscó su inspiración en los textos de John Dos Passos. La estructura de la novela se basa en una técnica de asociación

a partir de un muy variado conjunto de documentos, un poco en la línea ya iniciada por Čapek (1936).

Si en una novela de contextualización realista la técnica supone una interpretación más o menos metonímica de la realidad, en una novela prospectiva el proceso se lleva a lo simbólico y a lo metafórico de una manera mucho más pronunciada. Por otro lado, la técnica supone un avance muy grande en un género que debe plantear todo el contexto social y cultural a partir casi de cero y debe introducir al lector con la mayor claridad posible en una realidad que no es la suya inmediata. En este sentido, la impresión de realidad a partir de periódicos y documentos tratados de manera sumamente realista, pero introducidos en un mundo inventado, le permite a John Brunner un juego de ficciones muy interesante que lo convierte en el gran explorador social –junto a Ballard– de lo prospectivo.

También Brunner publicaría un poco más tarde lo que se ha convertido en un antecesor de lo que en poco tiempo representaría el fenómeno del ciberpunk (Brunner 1975). La trama se basa en un mundo futuro completamente controlado por una red informática mediante la cual el gobierno tiene capacidad para controlar absolutamente todos los aspectos de la vida cotidiana, sin dejar lugar a la intimidad.

202. Por consiguiente no resulta extraño que fuera el descubridor y gran crítico de la obra de Patrick Hannahan: *Gigamesh* (fuera de todo género) (Hannahan 1971). Ha sido su único trabajo puramente investigador filológico reseñable, pero sin duda se trata de un hallazgo deslumbrante.

9.4. La *New Wave*

POR TODO ESTO, lo que fue en principio un intento por aportar al género historias que no se limitaran al consumo incondicional de los adolescentes norteamericanos, despertó las inquietudes de algunos autores británicos y norteamericanos de mayor entidad literaria. Como hemos visto, los autores de las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, sin negar sus numerosos logros artísticos y narrativos, eran generalmente científicos de competentes actitudes narrativas, pero no personalidades de extensa formación literaria. No obstante, una vez dado el paso de la renovación en los años sesenta, una nueva ola de escritores reclamaría un proceso de actualización en el género y de aplicación de técnicas literarias contemporáneas a las obras, así como relacionan los núvums propuestos con las discusiones gnoseológicas, antropológicas y filosóficas de la posmodernidad (Csicsery-Ronay 2008: 69-70). Las historias lineales y los argumentos tradicionales darían paso ahora a textos políticamente más incorrectos, a menudo de suma agresividad y de consecuencias culturales y filosóficas mucho más alarmantes (cfr. Ballard 1973). La influencia de Dick en todo este proceso resultó decisiva.

El movimiento comenzó en Inglaterra al ocupar el escritor Michael Moorcock el cargo de director de la revista *New Worlds*. Moorcock se planteó todas las posibilidades del género, por completo, y apostó por autores decididos a arriesgarse al máximo con argumentos, personajes y ante todo estructuras sociales políticamente incorrectas y de gran innovación. Nunca ha habido en toda la historia del género una ruptura con el pasado tan radical como esta²⁰³.

Este nuevo movimiento, que pronto fue conocido como la *New Wave*, recogió el fondo más incómodo del género: las dudas sobre la propia existencia y valores humanos —especialmente aquellos referentes a lo social y lo político— y le otorgó lo que se pretendía que fueran características literarias de mayor madurez (como un estilo literario más cuidado para personajes de mayor profundidad psicológica).

203. Por extraño que parezca, no vale la pena detenerse en la obra de Moorcock en particular, puesto que se centró sobre todo en el género de *Espada y brujería*. Destacan en este campo, por su popularidad sobre todo, la saga de Elric de Melniboné (Moorcock 1972) y la de Córumb (Moorcock 1971). Ninguna de sus obras de literatura prospectiva supuso una ruptura o una innovación dignas de mención, aunque algunas tuvieron cierto éxito (Moorcock 1969) e incluso ha sido homenajeado en cómics (Moebius 1977) con resultados notables.

Sf of the «New Wave» generation finds its mainstream models in high-modernist fiction: J.G. Ballard in Conrad, Philip J. Farmer in Joyce, John Brunner in Dos Passos, Thomas Disch in Mann, and so on (McHale 1992: 228).

La *New Wave* le dio otro planteamiento al género, alegando que el avance científico que propicia el punto de partida de la novela no tiene por qué ser tecnológico, sino todo lo contrario. La sociología, la psiquiatría y la antropología son ahora las ciencias que presentan progresos revolucionarios y consecuencias inquietantes. Ya no se hace necesario hablar de adelantos en genética o de mutantes para justificar el giro hacia la distopía. Ahora se proponen nuevos sistemas de estructura social y se desarrollan hasta sus consecuencias más aberrantes. La ética deviene ya definitivamente en un relativismo cultural fácilmente ignorado o transformado mediante una sociedad de literatura prospectiva; este propósito soporta la trama de no pocas de sus novelas:

Any writer with a freaky style became an honourable member of New Wave. The mistake was in assuming that style was all and meaning nowhere. At the heart of New Worlds New Wave —never mind the froth at the edges— was a hard and unpalatable core of message, an attitude to life, a scepticism about the benefits of society or any future society (Aldiss 1973: 245).

Numerosos procesos y acontecimientos históricos como la guerra de Vietnam, el éxito de las drogas alucinógenas o la Guerra Fría aportaron a esta *New wave* su pesimismo característico y sus dudas ontológicas provocadas por una sensación de inconsistencia de la realidad, influyendo enormemente en las consideraciones acerca de la identidad del ser humano y de las preguntas en torno a qué le deparará el futuro a la humanidad.

Las altas aspiraciones del movimiento implicaron una fácil versatilidad, por lo que el género flexibilizó sus límites. Existe una gran diferencia entre los autores de la *New Wave* y los Dick y Brunner de apenas unos años antes, a los cuales por lo general no se les incluye dentro del movimiento. Mientras que estos utilizan modernas técnicas literarias como herramientas para la construcción de sociedades y tramas facilitando su desarrollo, los escritores de Moorcock las habrían empleado a la manera de un Joyce:

por el mero placer de hacerlo. Este giro fue tan radical que atrajo a nuevos lectores, muchos de ellos sin interés alguno por los grandes clásicos de la *Edad de Oro*, y espantó a muchos tradicionales.

De este modo, algunos autores incluso evitaron el encasillamiento y el éxito fácil dentro de lo prospectivo, así que escribieron obras de difícil clasificación y lectura, como en los casos de Aldiss, Zelazny o Delany. Otros, como Ballard, no se limitaron a las obras de género y se adhirieron a la «gran literatura». Este J. G. Ballard fue sin duda el escritor estrella de Moorcock y del movimiento en general.

Los estremecedores argumentos de James Graham Ballard implican siempre una visión horripilante de las posibilidades psicológicas del ser humano y de su verdadero Yo, así como del lugar del ser humano en su tiempo (Capanna 1993). El nóvum de su primera novela: *El mundo sumergido* (Ballard 1962), ya planteaba la regresión del ser humano a la Nada vegetal de la cual procede, al interactuar con un mundo apocalíptico. Este sería un buen ejemplo de la obra de Ballard: libros de planteamientos atroces a menudo, siempre escandalosos, de desarrollo no siempre logrado y de conclusiones a menudo poco claras, pero siempre inquietantes.

Sin embargo, entusiasme o despierte un profundo desagrado, nadie puede negar su originalidad, su frescura y su ácida falta de respeto y de escrúpulos a la hora de hablar del ser humano (él mismo se denomina: «terrorista literario»). En este sentido una de sus cotas más altas la alcanzaría con la espeluznante *La exhibición de atrocidades* (1970) (también conocida como *Amor y napalm: exportaciones norteamericanas*). En ella, las pesadillas y la realidad se confunden mostrándonos distintos –y todos ellos infructuosos– intentos de hablar de la realidad –desde el relato periodístico hasta el informe científico–, consiguiendo no sólo no entenderla, sino pervertirla aún más. En ella aparecen, de manera angustiosa y poco usual en lo prospectivo, personajes públicos como Marilyn Monroe, Reagan o los Kennedy.

A continuación, uno de sus relatos más conseguidos es *La isla de cemento* (1974). El nóvum se basa en un conductor que tiene un accidente en una isla entre autopistas en unos agobiantes Estados Unidos del futuro y ya no es capaz de salir del lugar. Sobre el escenario de la ciudad de cemento, Roger Maitland se convierte en un Robinson moderno cuya supervivencia depende de los restos de su Jaguar y de su resistencia psicológica.

También conviene destacar una novela que ya he citado varias veces: la paranoia autoagresiva de *Crash* (1973). Como ya he explicado, se trata de una pesadilla sobre una sociedad futura obsesionada con la velocidad y los accidentes de coches, un nuevo intento de ahondar en la supuesta tendencia masoquista y suicida de todo ser humano²⁰⁴. Se trata de una de las más impactantes novelas prospectivas y, desde luego, de las lecturas imprescindibles para quien quiera conocerlo.

After Borges, but in a totally different register, *Crash* is the first great novel of the universe of simulation, the world that we will be dealing with from now on: a non-symbolic universe but one which, by a kind of reversal of its mass-mediated substance (neon, concrete, cars, mechanical eroticism), seems truly saturated with an intense initiatory power (Baudrillard 1981).

Como ejemplo de su literatura, es muy accesible *Super-Cannes* (2000), donde Ballard construye una ciudad empresarial habitada por altos ejecutivos estresados por su trabajo. Retomando un tema que estuvo de moda hace un par de décadas –el del ejecutivo sin vida personal–, Ballard plantea como nóvum una posible salida a la alienación provocada por una vida superficial: una terapia consistente en incentivar a los pacientes para que realicen actos cada vez más vandálicos. Este ejercicio libera las represiones, desinhibe de «artificiales» trabas morales y autorregula la estructura social que sostiene a toda gran empresa. De este modo, racismo, sexo, asesinatos, corrupción de menores, drogas y violencia, mucha violencia, se convierten en el bálsamo ideal para curar a cualquier enfermo y convertirlo en una persona sana y respetable dentro del sistema.

Como puede verse, la propuesta de Ballard es el uso del género para forzar a sus personajes a situaciones extremas que hoy, en nuestras sociedades, no podrían darse (¿o sí?). Desde luego, no parece necesario escribir literatura prospectiva para dejar a un personaje en una posición tal que saque sus más desquiciadas represiones. La verdadera novedad del planteamiento de Ballard reside en el cinismo agrio que se desprende de la universalidad de sus planteamientos: son grandes grupos, incluso sociedades enteras las que pueden corromperse sólo con un cambio de sus estructuras sociales. Un

204. Fue llevada al cine por David Cronenberg, conservando la atmósfera patológica del relato.

personaje en una situación extrema, por otro lado, resulta siempre extraño cuando se le descubre en una situación inusual (Ballard 1974), pero introducirlo dentro de un sistema cultural coherente y plausible —de esto trata, al fin y al cabo, todo el género— supone una visión mucho más amarga, por cuanto se nos presenta lo horrendo como cotidiano, lo desquiciante como natural. Del mismo modo podría haber funcionado, quizá, la proyección de este problema a una época histórica pasada completamente ajena a la nuestra, como podrían ser la hitita, la egipcia o la azteca. Sin embargo, el hecho de que esto se plantee como posible en un futuro —o incluso hoy en día— introduce un factor de universalidad antropológica del cual carecerían otros planteamientos, debido a la idea de evolución biológica y social del ser humano.

El otro gran autor del movimiento sería Brian Aldiss, uno de los primeros historiadores de la ciencia ficción y de lo prospectivo, con un libro que actualizó en *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction* (1986).

Le caracteriza una considerable capacidad e interés por cambiar en cada obra estilo, temas y estructuras, hasta el punto de carecer de una línea definida, pues desarrolla una continua experimentación, obra tras obra, a partir de cada una de las instancias narrativas. Se trata, por tanto, de uno de los autores más «literarios», en cuanto que se desmarca del clásico encasillamiento de «lo prospectivo como literatura de ideas». En este sentido, Brian Aldiss ha sido uno de los más interesantes innovadores dentro de lo prospectivo durante muchos años. Obras como *Informe sobre probabilidad A* (1968) fueron enfocados por él como un intento de «elevar» la calidad literaria del género mediante la aplicación de estructuras y propuestas estéticas de grandes experimentadores del siglo XX como Joyce (1939) o Cortázar (1963). Muy criticado por muchos lectores tradicionales —al considerar innecesaria esta evolución—, nadie puede negar que ha mostrado nuevos caminos con la inclusión de planteamientos tales como el monólogo interior de los personajes o ciertos juegos lingüísticos que resultan especialmente interesantes al ser aplicados en lo prospectivo.

Desde esta óptica, todos sus libros presentan unas altas inquietudes literarias, como un marcado perspectivismo, un uso muy original de símbolos y metáforas y esos atrevidos juegos lingüísticos mencionados, como en el «cuento», por llamarlo de algún modo, “Confluencia”: una transcripción de un diccionario Inglés-Confluencia, Confluencia-Inglés.

BI: Gallo mítico del norte; un ensueño que dura más de veinte años (terrestres).

BI SAN: Un ensueño que dura más de veinte años y de carácter religioso.

BI TOSI: Un ensueño que dura más de veinte años sobre temas cosmológicos.

BI TVAS: Un ensueño que dura más de veinte años sobre temas geológicos.

BI SAN: Un ensueño que dura más de veinte años y de carácter blasfemo.

BIUI TOSI: Un ensueño que dura más de ciento cuarenta y dos años sobre temas cosmológicos; la resonancia del aire en una caverna; cabellera larga y oscura. [...]

GE NU: La congoja de una madre cuando sabe que su hijo nacerá muerto.

GE NUP DIMU: La congoja de un niño en el vientre materno cuando sabe que nacerá muerto.

GEE KUTCH: Empatía solar. [...]

SHEM: Un ligero resfriado que afecta a una sola de las fosas nasales; los pensamientos que a uno se le ocurren cuando le estrecha la mano a un político. [...]

STA SODON: Los peores sentimientos que ni siquiera llevan al suicidio.

STA STLAP: Los peores sentimientos que ni siquiera llevan a la risa.

STAIN TOK I: Saber que uno vive irremediabilmente un papel. [...]

YON TORN: Un tigre de papel; dos niños con un juguete.

YON U SAN: La vacilación de un muchacho que va a besar por primera vez a su primera chica. [...]

YUP PA: Un libro en el que todo es comprensible excepto los propósitos del autor; un paseo vespertino en trineo.

YUPPA GA: Dolor de estómago que se disfraza de tensión ocular; un libro en el que nada es comprensible excepto los propósitos del autor (Aldiss 1970: 119-126).

Una de sus más importantes novelas sería *A cabeza descalsa* (1965), en la cual se nos relatan las consecuencias de una guerra psicodélica basada

en el bombardeo de las grandes ciudades con nubes de LSD. La humanidad entera vive en un continuo «viaje», el cual provoca nuevas religiones y nuevos modos de percibir y comprender el mundo hasta el punto de que el mismo concepto de «realidad» ha desaparecido. No parece difícil realizar la transición hacia nuestros propios esquemas de percepción; el vértigo del lector hacia lo imposible de su acercamiento a la realidad supone quizás una de las contribuciones más interesantes del libro, unido a unos atrevidos juegos con el lenguaje, los cuales hacen muy difícil su traducción. Esta novela causó un gran revuelo en Inglaterra, puesto que, por otro lado, goza de un ritmo e interés notables para casi cualquier lector, sea cual sea su edad.

También desarrolló como nadie el subgénero de la «nave generacional», en la cual se viaja a través de las estrellas sin alcanzarse el destino hasta que no han transcurrido varias generaciones de sus tripulantes. En este sentido, el nóvum de *La nave estelar* (1958) se ha convertido en un clásico: un fallo en los sistemas de la nave, así como los problemas de convivencia, provocan el olvido, por parte de los sucesores de la nave, de sus orígenes. Por tanto, los pasajeros de la nave, tras docenas de generaciones, conciben su hogar como la única realidad existente, creando todo un sistema cultural y religioso de explicación de la realidad a partir de los escasos conocimientos de que disponen. Un detalle especialmente interesante de la obra reside en que ni siquiera el lector sabe que los protagonistas se encuentran en el interior hasta casi el mismo final de la novela, así que va descubriéndolo con los personajes.

Posteriormente Brian Aldiss abandonaría el modelo clásico de narración y asumiría —como ya he apuntado— las propuestas de la *nouveau roman* francesa en la línea de Robbe-Grillet. La máxima expresión de esta búsqueda la encontramos en la interesante *Informe sobre probabilidad A* (1968). En esta novela encontramos unos personajes que observan a otros, que son observados por otros, que son observados por otros... desde distintas dimensiones.

Por otro lado, destaca el gran interés de su *Galaxias como granos de arena* (1960), donde narra la historia del planeta Tierra y del universo —humanidad incluida— a través de cuentos cortos. Si en la obra hay diez cuentos, el ser humano sólo aparece en dos, ocasionando el ya comentado «vértigo cósmico», característico de muchas novelas del género (Stapledon 1937; M. Barceló y Romero 2001).

Su antología de cuentos *Los mejores relatos de la ciencia ficción* (1956-1965) está considerada una de las mejores del género (Díez 2001).

Querría destacar también *El sueño de hierro* (Spinrad 1972) donde se nos relata cómo Adolf Hitler emigró a Estados Unidos en los años 20 y allí se hizo autor de ciencia ficción, ganando varios premios y publicando varias novelas. *El sueño de hierro* recogería entonces la más célebre de todas: *El Señor de la Svástica*, que narra la supremacía de los seres humanos sobre las nuevas razas de mutantes. La novela representa casi un entretenimiento, más que cualquier otra cosa, pero la obra de Hitler (en realidad, el 99% del texto de Spinrad) está desarrollada con acierto, con suma coherencia y con un sentido del humor realmente negro y original. Por otro lado, representa una excelente aproximación a la mentalidad del nazismo supuesta por Spinrad provocando, como tantas veces en el género, que lo contemplemos desde otra óptica.

En una línea diferente, no debe olvidarse a otro de los mayores exponentes del movimiento, aunque se sumara a él por intereses económicos tras quince años de una profesión diferente a sus espaldas: Philip José Farmer. Entre su variada e irregular producción convendría destacar tres títulos: *Venus en la concha* (1975), *Los amantes* (1961) y *A vuestros cuerpos dispersos* (1971).

La primera pertenece a lo que podría ser un subgénero de lo prospectivo, basado en la escritura de obras desde la pluma de otro escritor (Spinrad 1972). En este caso, Farmer recoge el estilo y los temas de un escritor ficticio llamado Kilgore Trout. Se trata de un personaje ficticio inventado por Kurt Vonnegut Jr. para emplearlo en novelas como *El desayuno de los campeones* (1976). De este modo, Farmer escribe una novela de ciencia ficción *pulp* con denuncias sociales y antropológicas soterradas, tal y como Vonnegut explica que lo haría dicho autor ficticio. Pero al igual que en el caso de Spinrad, la inevitable lectura que podemos realizar de esta obra es desde lo prospectivo. Al retomar un personaje de Kurt Vonnegut: Kilgore Trout (un escritor de novelas con un genial talento para la construcción de mundos a pesar de no alcanzar prestigio alguno en el mundo de la literatura), aparece un juego literario a varios niveles.

De este modo, en la portada del libro figuraba el nombre de Kilgore Trout como si hubiera escrito el libro junto a Farmer; en su interior no se aportaba pista alguna acerca del engaño.

El texto representa un homenaje a las novelas de ciencia ficción tradicionales, por su frescura, su desenfado e incoherencia argumental y su estilo descuidado, pero con geniales recreaciones de razas de marcado

carácter simbólico y la imprescindible invitación a la reflexión sobre la literatura y sus escritores. Las ediciones, incluso, han respetado siempre la presentación de la obra, con portada y contraportada propias de las publicaciones *pulp* más *kitschs*.

Bajo su aparente inocencia, subyace una amarga reflexión sobre la humanidad, propia de lo que cabría suponer que sería el trabajo del escritor ficticio. Vale realmente la pena leer este texto –difícilmente encontrable hoy– ante todo por ser una de las novelas más divertidas de todo el género y por disfrutar de un juego literario realmente disparatado.

Muy ajeno a esta línea, Farmer había escrito ya *Los amantes* (1961), una historia de amor, sexo y relaciones personales, centrada en una pareja prohibida: un ser humano y una extraterrestre, enfrentados no ya a problemas xenófobos, clasistas o culturales, sino incluso antropológicos y biológicos. Pocas obras ha aportado el género tan interesantes como este libro. Los problemas del Yo y del Otro brillan aquí como en pocos textos y la reflexión acerca de nuestra naturaleza, nuestros miedos, prejuicios, deseos imposibles... encuentra en su nóvum un campo fértil imposible en cualquier otro tipo de género literario.

Sin embargo, la creación más célebre de Farmer será el *Mundo del río*, serie en la cual toda la humanidad es resucitada, iniciada con la novela *A vuestros cuerpos dispersos* (1971). Cada uno de los individuos que han existido pasa a tener una mediana edad, fuera cual fuera la edad de su muerte, y una salud excelente. El planeta donde se les aloja contiene medios suficientes para sobrevivir, pero ninguna pista acerca de sus «benefactores» ni de sus intenciones. Farmer crea nuevos personajes para que interaccionen con personajes históricos reales de la categoría del explorador Richard Burton, el rey Juan «Sin Tierra», Cyrano de Bergerac o Mark Twain. Además de tratarse de entretenidas novelas de aventuras, el planteamiento de la serie ofrece desarrollos sociales y antropológicos derivados de la conjunción de distintas sociedades y maneras de pensar, aglutinadas en un mismo contexto.

Otro interesante ejemplo lo representa Samuel R. Delany, con su novela *Babel-17* (1966), planteada a partir de los estudios de una poetisa filóloga acerca de una lengua extraterrestre que carece de los pronombres «yo» y «tú». La obra supone una continua reflexión, tanto sobre problemas estrictamente lingüísticos como de aquellos que relacionan lenguaje, filosofía y sociedad, constituye en suma una arriesgada obra acerca de la

comunicación. No se trata quizá de ningún monumento literario –aún menos en su terrible traducción al español–, pero contiene muchos momentos brillantes que terminan presentando una propuesta realmente sugestiva.

Sin embargo, su más espectacular logro siempre lo constituirá *Dhalgren* (1975): la historia de una ciudad apocalíptica, cuya anarquía no tiene explicación alguna, situada en el centro de unos Estados Unidos perfectamente civilizados. La gente entra en la ciudad en busca de una salida de la civilización. La mayoría terminan yéndose, pero algunos se quedan para siempre. El continuo bombardeo de relaciones sexuales de todo tipo a lo largo de la novela, así como su total ausencia de amor y la frialdad con la cual los personajes tratan su misma existencia y la de sus conciudadanos no pueden sino estremecer al lector. No parece en absoluto una novela prospectiva, pues la recreación descriptiva, lingüística y psicológica parecen primar sobre toda obsesión por el contenido y, no obstante, si uno se fija lo suficiente, puede observar cómo incluso la más detallista digresión forma parte del género y parte del brutal nóvum de partida, pues se nos plantea en cada detalle un mundo frío del todo alejado del que conocemos.

Especialmente impactante es la familia que vive como si nada hubiera ocurrido en la ciudad, en una eterna farsa, hasta que uno de los hijos muere cayendo por el hueco del ascensor. Reconocer esta muerte implicaría reconocer que su mundo ideal hace tiempo que desapareció, así que piden a otros que metan el cadáver en uno de los pisos del edificio abandonado en el cual viven y deciden retirar el tema de las conversaciones. A lo largo de sus novecientas páginas, los hechos sórdidos, las reflexiones estoicas, así como la crudeza de muchos de los personajes harían estremecer a cualquiera que abriera el libro esperando encontrar marcianitos verdes.

Y en sutiles coqueteos con la *New Wave*, aparecerá la genial y ya varias veces citada: *La mano izquierda de la oscuridad*.

Escribiré mi informe como si contara una historia, pues me enseñaron siendo niño que la verdad nace de la imaginación (Le Guin 1969: 9).

El conocimiento y aplicación de la antropología por parte de Ursula K. Le Guin rompe el mito de que el género se base en las ciencias no

humanistas²⁰⁵. Por ello, sus novelas siempre refieren a principios inherentes a la determinación natural y cultural del ser humano. Le Guin se pregunta constantemente si somos producto de un ambiente o no, si tenemos libertad de elección respecto a nuestras raíces, si las jerarquías y condicionamientos sociales son tan relevantes como parecen y qué papel juegan nuestras restricciones como especie en dichos condicionamientos sociales. En definitiva, se plantea el papel que debe cumplir el ser humano en tres órbitas: el universo, la sociedad, sus semejantes. Este juego es llevado a cabo con brillantez y le ha valido el reconocimiento de crítica (Bloom 1994: 570) y público.

Un buen ejemplo se encuentra en su obra de fantasía *Un mago de Terramar* (1968) aunque no es prospectiva, sino maravillosa. En ella, profundiza en el poder que tiene el lenguaje en las sociedades humanas y en las exigencias y derechos del poder:

Tú pensabas, de niño, que es mago aquel que puede hacer cualquier cosa. Eso pensé yo, alguna vez. Y todos nosotros. Y la verdad es que a medida que un hombre adquiere más poder y sabiduría, se le estrecha el camino, hasta que al fin no elige, y hace pura y simplemente lo que tiene que hacer... (Le Guin 1968: 92).

Se trata también de la obra en la que más se percibe la influencia del Tao (García-Teresa 2008). Desde dicha filosofía del Tao encontramos la obsesión de Le Guin por unir el papel del ser humano en la sociedad con el que juega en el universo y con la manera de entender las relaciones entre las cosas. La suya es una obra mucho más meditada y obsesionada con la perfección formal: trabaja la estructura, los personajes, el tiempo, los ambientes... dotando a todo el conjunto de una cohesión envidiables y de ciertos momentos que trascienden lo simbólico de una manera inigualable en toda la historia de la literatura.

Quizás el mejor ejemplo de esta última afirmación se encuentra en uno de sus experimentos más arriesgados: *El eterno regreso a casa* (1985). ¿Se trata de una novela? Sin lugar a dudas, pero la autora no presenta un argumento, sino que nos expone las notas de la investigación de una antropóloga acerca de una cultura ajena a la nuestra. Por tanto, el texto

205. Existe un número especial de *Science Fiction Studies* dedicado a la obra de Le Guin (VV,AA, 1975b).

es una colección de poemas, aforismos, recetas de cocina, descripción de danzas, ritos funerarios, pequeñas obras de teatro, fauna, flora, edificaciones y, sobre todo, relatos sueltos. Cada relato viene acompañado de las supuestas notas de su recogida: condiciones, persona que lo ha narrado, relación con otros relatos similares de esa cultura...

El eterno regreso a casa no puede, por consiguiente, leerse como una narración sino que hay que dejarse enamorar por el lento y tranquilo conocimiento de una cultura que vive en paz y armonía en un valle de nuestro planeta. Al principio puede desubicar un poco al lector; sin embargo, uno termina por valorar la belleza y buen éxito del experimento. Todo ha sido cuidado a la perfección: desde el lenguaje hasta los personajes, pasando por sus concepciones de tiempo y espacio.

Es en este sentido en el que afirmamos que pocas novelas son tan «novela» como esta, al crear en sí misma un mundo y hacer que lo conozcamos y comprendamos a la perfección. Mención aparte merece la estructura en cuanto a la presentación de la información: muy inteligente. Hasta bien avanzada la obra no se nos revela que se trata de una sociedad del futuro con una tecnología superior, ni de una sociedad anarquista, lo cual hace comprender al lector la facilidad con la que el humanismo, la tecnología y la utopía no sólo son posibles, sino que podrían significar el principio de felicidad del ser humano. Esta demostración de que otro mundo es posible constituye en realidad el gran mensaje con el cual Le Guin se ha obsesionado durante toda su vida²⁰⁶. Se trata de una de las mejores demostraciones de las posibilidades literarias que sólo lo prospectivo puede permitirse.

De alguna manera parecido es el planteamiento de su mejor novela, ya analizada en páginas anteriores: *La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969), donde un observador humano terrestre debe juzgar el valor de un planeta habitado únicamente por hermafroditas. En este contexto Le Guin nos hace dudar absolutamente de la posibilidad de que pueda existir una libertad absoluta de prejuicios en cuanto a nuestra sexualidad y a la interacción entre sujetos de sexos diferentes.

Donde mejor se alcanza esta superación de lo simbólico para lograr lo absolutamente poético —de una manera en que sólo lo prospectivo puede hacerlo— es en las leyendas y mitos de esta sociedad: hermosas historias de amantes imposibles y de amistades insólitas que sólo pueden darse en una

206. Resulta muy recomendable la hermosa edición española, acompañada de magníficas ilustraciones y respetando con rigor el carácter de estudio antropológico que pretende conseguir la autora.

sociedad diferente a la nuestra. Sin embargo, el desarrollo de Le Guin no se queda sólo en la interrelación íntima entre personas, sino que plantea cómo toda la cultura, la economía y la política cambian al no haber distinción entre sexos. Son historias que no alcanzamos a comprender, cuyo sentido último parece escapárseles porque no son nuestras ni pueden serlo nunca, pero en cuyo misterio se encuentra el logro poético y la reflexión y cariño hacia nuestros propios mitos y leyendas.

Tiene Ursula K. Le Guin otra gran novela, según muchos (García-Teresa 2007a) a la altura de la precedente: *Los desposeídos* (Le Guin 1974), una traslación de nuestro mundo a dos planetas hermanados por el pasado, pero disociados por su cultura: uno, con una clara tendencia hacia el capitalismo; el otro, de marcadas estructuras anarquistas. De nuevo Le Guin introduce aquí el motivo del forastero, haciendo a un importante científico del segundo planeta visitar como invitado el planeta de visión capitalista. El choque de culturas, los intentos de superar las diferencias culturales en favor del espíritu científico, así como la superación de los propios prejuicios, son sólo algunas de las virtudes de esta obra inigualable de nóvum basado en la especulación política. Sin embargo, de haberse tratado sólo de una alegoría de la Guerra Fría, la obra habría quedado obsoleta con los años; no ha sido así. Su protagonista supera en interés al de *La mano izquierda de la oscuridad* y nos introduce en los problemas de los prejuicios y de la adaptación: los dos planetas no precisan del anarquismo y del capitalismo como fuentes de referencia al leerla, sino que son válidos de por sí como espacios narrativos e instrumentos retóricos creadores de connotaciones y de poeticidad.

No puedo dejar de recomendar sus magníficos cuentos. Una muestra de ellos puede encontrarse en *Las doce moradas del viento* (Le Guin 1975), antología irregular con algunas verdaderas obras maestras.

Entre los años sesenta y principios de los setenta destacaría también uno de los autores más importantes de la historia de la literatura: Robert Silverberg. Aunque comienza su carrera en los años cincuenta, será mucho tiempo después cuando escriba sus mejores obras, luego caerá en los últimos años en cierta dejadez. Sus temas principales son: la lucha contra las costumbres preestablecidas, la redención desde el sentimiento de culpa, la soledad, la religión y el miedo a la muerte (Ilarregui 2004). Por ello, se trata de un autor mucho más preocupado por los personajes que el resto de sus colegas. Le interesa observar el cambio tecnológico o exis-

tencial en la psique del individuo. De este modo, la telepatía se relaciona de una manera única con los sentimientos y debilidades de un individuo antes que con la sociedad, aunque siempre sin perder a esta de vista.

Es el caso de su mejor novela: *Muero por dentro* (1972), cuyo nóvum ya he comentado en páginas anteriores. No obstante, continúa construyendo sus relatos como novelas de género y a la larga incluso estos personajes de psique compleja terminan siendo también meras proyecciones ideológicas o vehículos de análisis de problemas abstractos del ser humano:

Los extremos de este uso de los recursos típicos de la ciencia ficción los encontramos en sus dos títulos punteros de comienzos de los setenta: *Muero por dentro* y *El libro de los cráneos*. Ambos se sitúan en el ambiente universitario de la época y utilizan, respectivamente, la telepatía y la inmortalidad para desnudar la personalidad de sus protagonistas, confesar sus más hondos secretos y propiciar la catarsis que origina la situación de su nueva condición (Ilarregui 2004: 60).

Como hemos visto, *Muero por dentro* nos cuenta el declive de su protagonista: un telépata que va perdiendo poco a poco su poder y tiene que acostumbrarse a ser tan humano como el resto de sus semejantes. Nunca el tema de la telepatía ha sido tratado con tal humanidad y muy pocas veces el género ha recibido una novela que juegue tan bien con la estructura temporal de un personaje y al mismo tiempo mantenga el ritmo y tenga sentido. Se van combinando pasado y presente con fluidez, según las exigencias de las reflexiones y su vinculación con cada momento. Del mismo modo, se alterna la primera persona con la tercera, según el autor decide focalizar cierto pasaje en la mente del telépata o quiere que lo contemplemos desde fuera. La ambientación y el tratamiento del protagonista tienen mucho que ver con la literatura estadounidense de su época, aportando ambientaciones y reflexiones en la línea de un Paul Auster. Esto hace que la novela destile un enorme realismo, pues se trata de nuestro mundo, en una época perfectamente reconocible, sin ninguna referencia a un mundo de fantasía salvo la existente en la mente del personaje. Del mismo modo, se nos muestran las repercusiones de un gran poder en la vida de quien lo posee, en su trabajo, en sus relaciones personales y familiares, en su psicología.

Tiene también una de las novelas más interesantes sobre invasiones alienígenas: *Alas nocturnas* (1969). En ella mezcla un cierto aire de aventura épica con la novela de viajes y aprendizaje, tomando mucho de los cuentos folklóricos tradicionales: un vagabundo anciano y un príncipe ciego huyen a través un mundo invadido por alienígenas, aprendiendo el uno del otro y observando el fin de su civilización. No obstante, jamás abandona a lo largo de sus páginas la certeza de que se trata de literatura prospectiva en estado puro, por lo que la visión realista sigue impregnando todo el texto.

También suele situarse entre sus mejores novelas un característico relato de viaje iniciático: *Regreso a Belzagor* (1970). El nóvum se basa en la introducción de un explorador en una civilización extraterrestre absolutamente diferente a la suya, pero cuyo encuentro va a ayudarlo a entender y redefinir sus problemas personales, educándole como ser humano.

Robert Silverberg destaca como narrador puro en medio de una época más preocupada por la estética y como perfecto acomodador –más que un Ballard o un Aldiss– de las innovaciones de su tiempo en la obra literaria.

En cuanto a Roger Zelazny, nos encontramos ante uno de los autores más preocupados por el lenguaje y el lirismo relacionado con lo maravilloso. *El señor de la luz* (1967), por ejemplo, muestra estas características en relación con su obsesión con la mitología. Muchas de sus novelas profundizan en los mitos griegos e hindúes entre otros. El ejemplo más claro es su *Tú, el inmortal* (1966), donde hace un recorrido por una Grecia fantástica del futuro en la cual tradición y literatura prospectiva se cohesionan para dar una imagen intemporal de las tradiciones mitológicas.

Otra de sus obras claves es *El señor de los sueños* (1966), en cuyo nóvum una ciega de nacimiento se enfrenta a una progresiva ganancia de visión, con todos los traumas y sorpresas que ello conlleva. Con ella pueden observarse muchas de las posibilidades del género en cuanto a la idea de «descubrir el mundo como si lo viéramos por primera vez».

En otra línea, desarrolla lo prospectivo el rebelde Thomas S. Disch, que plantea el caos de la realidad y del pensamiento. El suyo es un pesimismo existencial cuya obra más significativa –*Campo de concentración*– rompió moldes en el género (1968). En esta novela, el nóvum consiste en el juego de un gobierno ficticio con unos presos políticos cuyas capacida-

des cerebrales son estimuladas para incrementar su capacidad intelectual o desarrollar sus capacidades innatas durante un angustioso proceso que culmina siempre con la muerte del individuo. Esto permite a Disch jugar con el monólogo interior de una manera absolutamente original en el género, sólo comparable con los momentos más delirantes de las últimas obras de Philip K. Dick. Disch desarrolla en esta narración la inconsistencia y relativismo de lo que llamamos realidad y de la identidad.

Otro gran logro lo supone 334 (1972), una visión pesimista de las vidas sin sentido de los habitantes de Nueva York. Lo terrible de esta novela es lo mucho que se han ido acercando sus planteamientos a los tiempos que le han sucedido. Por último, otra obra respetada por los críticos (Bloom 1994: 571): *En las alas de la canción* (1979), donde mezcla la visión inocente de la América profunda en convivencia –sin que parezca algo extraordinario– con las hadas.

Las obras de Disch enfrentan al lector con aquellas dudas e incongruencias que tanto se evitan. Además intenta romper muchas de las convenciones mediante las cuales se hace llevadera la vida diaria. Se trata de uno de los autores más agresivos del género, comparable sólo con Ballard.

En una línea muy diferente, Frank Herbert escribiría en estos años su gran obra maestra, una de las más famosas novelas prospectivas: *Dune* (1965) cuyas continuaciones tuvieron menos calidad que la primera novela. El resto de la obra de este autor carece del interés de esta *Dune* que mezcla política, religión, sociología y ecología. El argumento se centra en la aceptación del Destino por parte de Paul Muab'Dib y su mesianismo, el cual puede llevar a siglos de guerra y destrucción. La obra recoge elementos de la historia en una hábil mezcla de culturas e intrigas políticas y religiosas. La enorme cantidad de personajes y la profundización en sus sentimientos y reflexiones, así como la coherencia e imaginación que exhibe el universo creado, han convertido *Dune* en la obra de referencia sobre imperios galácticos.

Por último, ya plenamente en los setenta y escribiendo hasta hoy, destaca también Christopher Priest, de quien debemos citar al menos tres obras: *El mundo invertido* (1974), *El prestigio* (2000) y *La afirmación* (1981). La primera tiene uno de los comienzos más célebres del género, ya comentado al explicar el proceso de semantización:

«Había cumplido las seiscientas cincuenta millas de edad.»

Su aparente sencillez estructural –comparada con otras novelas suyas– esconde uno de los mundos más impactantes que se hayan desarrollado en una novela. Comienza como una novela casi costumbrista en torno a una sociedad dominada por gremios y parece que pretende ceñirse a la clásica *bildungsroman*, con el proceso de madurez de un niño. Sin embargo, la manera en que el protagonista va conociendo la realidad de su mundo al mismo tiempo que el lector termina por convertirse en una angustiosa reflexión sobre los sistemas capitalistas, las falsas percepciones sobre la realidad y el trágico desgaste social de la vejez, sin por ello renunciar en ningún momento a contar una historia²⁰⁷.

En *La afirmación* se vislumbra la característica final del escritor: su estudio milimétrico de las estructuras novelísticas, con nada que envidiar a autores de la *Nouveau roman* francesa o a los del *Boom* hispanoamericano. Recoge las dudas ontológicas de Philip K. Dick y crea un mundo donde un escritor se mueve entre el mundo creado por él y el supuestamente empírico, sin terminar de aclarar cuál es el real. Es una obra maestra de los tiempos y del espacio, de la estructura novelesca, en suma.

En este mismo sentido, *El prestigio* –con el nóvum de dos prestidigitadores empleando la ciencia para competir entre ellos– juega también con las voces narrativas, la estructura, la dosificación y la falsedad de la información aportada por los diversos narradores y por la complejidad de su multiperspectivismo.

9.5. Los años ochenta y noventa, y el ciberpunk

A PARTIR DE los años ochenta, lo prospectivo se ha vuelto quizá menos complicado aunque parece haber intentado recoger la frescura que caracterizó a la *Edad de Oro*. Se han multiplicado los temas y han cobrado importancia otros diferentes.

Entre todas las obras de este periodo destaca la ambiciosa *Hyperion* (Simmons 1989), que concluye con *La caída de Hyperión* (Simmons 1990). En ella, Dan Simmons escribió una adaptación de los *Cuentos de Canterbury* (Chaucer 1410), donde cada peregrino nos cuenta su historia. Cada uno de estos relatos se relaciona con un subgénero de lo prospectivo o con un tópico diferente de ella. La unión de todas las historias nos descubre un complejo, inquietante e inigualable universo. Tenemos aquí un ejemplo curioso, puesto que se trata de un nóvum plural, que depende de cada historia, pero con una trama cerrada en torno al peregrinaje hacia la mística criatura llamada «Alcaudón».

Recomiendo, por supuesto, las novelas de Iain M. Banks sobre la Cultura, con sus barcos como continentes, sus naves espaciales como sistemas solares y sus personajes inigualables (Banks 1987). Si le añadimos un lenguaje cuidado, unas inquietudes psicológicas, sociales, éticas, filosóficas suficientes como para mantener un interés más allá de la simple peripecia y unas atmósferas muy conseguidas, podemos concluir que tiene suficientes elementos para hacer disfrutar al lector sin que piense que le están tomando el pelo. Sus propuestas sobre un universo alejado muchos miles de años del nuestro no tienen igual en el género en cuanto a su visión de sociedades galácticas influenciadas por I.A.s Es *space-opera* de la que agradece la mayor parte de los aficionados al género.

A Banks, tenemos que unir otras tres “bes”: Bear, Brin y Benford. Los tres autores parecen rescatar temas y orientaciones de los años cincuenta, de las líneas de Asimov, Heinlein y Clarke, con una ciencia ficción más preocupada por el *hard* que por lo prospectivo, aunque tampoco renuncian del todo a lo social. De Gregory Benford destacan la ya citada *Cronopaisaje* (1980), novela que muestra el mundo científico sin demasiados desarrollos literarios, y la saga que comienza con *En el océano de la noche* (1977) sobre la interacción entre máquinas y seres orgánicos.

207. Por desgracia, en la fecha en que escribo estas líneas, resulta casi imposible encontrar un ejemplar en castellano.

De David Brin, debe citarse ante todo la saga de *La elevación de los pupilos*, iniciada con *Navegante solar* (1980) y cuya novela más celebrada es *Marea estelar* (1983). Trata sobre primeros contactos entre civilizaciones extraterrestres y terrestres, así como de la interacción entre las mismas.

También destaca *El cartero* (1985), novela postapocalíptica basada en la fuerza simbólica de las instituciones para construir sociedades. A pesar de su argumento prospectivo, la novela no profundiza demasiado en estas cuestiones, aunque desde luego es bastante más compleja de la película de renombre (Costner 1997) que se filmó basándose en la novela y desaprovechando sus contados aciertos.

En cuanto a Greg Bear, se trata de otro autor *hard*. Bear se ha hecho célebre por sus novelas acerca de los cambios traumáticos en la sociedad de todo el planeta Tierra a partir de un acontecimiento concreto. Por otra parte sus novelas sobre nanomáquinas son quizás las más conocidas, entre las cuales destacan: *Música en la sangre* (1985), *La fragua de Dios* (1987) y *Marte se mueve* (1993). También ha disfrutado de cierto éxito su thriller *hard*: *La radio de Darwin* (1999). En *La fragua de Dios*, por ejemplo, podemos observar el característico estilo *hard* de esta generación. Bear dedica diez páginas a la presentación de la vida cotidiana de cierto conjunto de personajes pasando un día relajados en una casa de campo sin ninguna descripción del entorno. Al lector le resulta prácticamente imposible distinguir el lugar casi de cualquier otro del planeta Tierra (Bear 1987: 11-20). La novela enriquece sus descripciones cuando tiene que describir la destrucción del planeta Tierra, ahondando entonces en el lirismo de la destrucción, a costa de restar importancia a la construcción de personajes. Este es un buen ejemplo de estética *hard*, que utiliza los personajes de una manera coral como podrían usarse en *La colmena*, por ejemplo. No obstante, en la mayor parte de los casos, pese a la efectividad en las pinceladas con que retrata a los personajes, estos quedan completamente supeditados al baile de escenarios donde se muestran las distintas catástrofes que sufre el planeta. Es decir, son meras comparsas –a menudo con deficiencias narrativas en su manejo– para desarrollar el apocalipsis. En principio, no tiene por qué perjudicar su lectura, muy entretenida si no se entra en estas cuestiones, pero evidentemente no se trata de una obra homogénea ni de alta calidad literaria.

Para completar la lista de grandes nombres del *hard* de los ochenta, debe citarse a Charles Sheffield, quien en la saga de *Proteo* (1978/1989) –entre otras muchas– combinó las tramas detectivescas, las aventuras y el rigor científico, sin haber aportado tampoco grandes obras al género.

Dejando aparte la eterna corriente *hard*, durante los años ochenta sólo el «ciberpunk» aparece como movimiento definido y susceptible de observación particular. El individualismo de los autores creció mucho y resulta extraña su adhesión a tendencia alguna.

Quizás una de las razones se encuentre en la inexistencia de una revista con una línea editorial tan definida como lo fueron *Astounding* o *New Worlds* o de tanto peso como estas.

Por tanto, el estudio de los años ochenta debería significar ya de base el estudio detallado de autores concretos; sin embargo, esta tampoco parece una fuente especial de interés. Ello se debe a que apenas aparecen innovaciones técnicas, temáticas o argumentales. Tampoco encontraremos autores tan polémicos e impactantes como Ballard o tan complejos como Philip K. Dick.

Quizás los más conocidos sean Orson Scott Card y Lois McMaster Bujold

La fama de Scott Card se fundamenta principalmente en la construcción de sociedades extraterrestres en aspectos pseudo-religiosos e incluso antropológicos. Sin duda, su mejor obra en este sentido sea *La voz de los muertos* (1986), segunda parte de la *Saga de Ender* iniciada con la mítica *El juego de Ender* (1985) (más cercana a esa primera parte a la ciencia ficción que a lo prospectivo). Hallamos en esta *La voz de los muertos* una reflexión en torno a la relación de mutua amistad entre un ex-jefe militar y el espíritu colectivo de la raza que él ha exterminado. El nóvum se basa en la comprensión por parte del protagonista de los «aberrantes» planteamientos místico-religiosos de la cultura que se ha ofrecido a acoger para la resurrección de la raza extinguida. Se trata de un análisis acerca de la interacción entre razas muy diferentes, casi opuestas entre sí, y de las implicaciones personales de los representantes de cada una de ellas.

Casi todas las obras de Card contienen una puritana moralidad implícita (Kessel 2004), con planteamientos a menudo muy melancólicos y conmovedores, lo cual le ha valido el rechazo de no pocos herederos de la *New Wave*, impidiéndole la influencia y el reconocimiento que normalmente debería haber obtenido, sin haber sido nunca –también debe apuntarse– un escritor tan considerable como algunos de los comentados. Su tendencia al pulp en la manera de narrar tampoco le ha ayudado.

Por otra parte, McMaster Bujold se ha hecho célebre por sus novelas del ciclo Vorkosigan, relatos sin excesivas ambiciones literarias y con tramas

muy simples, de fluida lectura. Una de sus novela más conocidas es *En caída libre*, donde pueden encontrarse las mayores virtudes –entretenimiento, coherencia de la trama, personajes de cierta originalidad– y peores defectos –todo lo demás– de su literatura.

Conviene destacar algunos aspectos de la obra de John Varley, el gran continuador de las maneras narrativas de Robert A. Heinlein. Si bien no podemos distinguirlo como un gran experimentador ni reconocerle una gran influencia en su tiempo, Varley sí es cierto que ha introducido de una manera poco frecuente la ambigüedad sexual y las consecuencias de una radical convivencia con una sexualidad abierta plenamente aceptada. No nos encontramos ante reflexiones como las de Le Guin en *La mano izquierda de la oscuridad*, centradas en una mirada con perspectiva, sino ante una concepción completamente implicada y de total aceptación de una factible evolución sexual absoluta.

El mejor ejemplo al respecto se encuentra en *Playa de acero* (1992), donde los personajes no sólo mantienen continuas y variadas relaciones de todo tipo sin apenas problemas, sino que cambian de sexo a su antojo, gracias a avanzadas y rápidas técnicas quirúrgicas y químicas. Se ha hecho célebre el comienzo de la novela:

Dentro de cinco años, el pene se quedará obsoleto (Varley 1992: 10).

De este modo, el protagonista comienza la novela como hombre, cambiando a mujer hacia la mitad del texto y llegando al final como tal. No se trata de un mero ejercicio argumental, sino que manteniendo con coherencia la base del personaje aparecen pequeños cambios psicológicos en su manera de observar el mundo e interactuar con él.

Sin embargo, ni Varley ni Card lideran movimiento alguno, ni introducen esquemas innovadores potencialmente desarrollables.

Un buen ejemplo de iniciativa en la línea de la *New Wave* que no creó escuela ni apenas ha influido, cuando debería ser referencia obligatoria en los manuales, es *Dudo errante* (Hoban 1988). Sin duda, ha influido su difícil lectura, pues se trata de una novela que plantea una posible evolución del inglés en una realidad postapocalíptica. La trama es bastante sencilla, pero las numerosas referencias a un pasado que no se conoce, unido a la

dificultad lingüística complican el seguimiento de los hechos. Si no contamos con esta dificultad y con la simpleza de la trama, como experimento resulta fascinante.

Además reconstruye los principios del caciquismo primitivo y una relectura de la religión mesiánica con resultados muy interesantes. Lo entrañable del personaje y la sensación que produce el lenguaje –que uno se encuentra en ese mundo– son factores a favor de la novela, pero o deben despistar de las fuertes implicaciones que la novela establece entre mundo creado y evolución lingüística:

Mutation is, in fact, the working metaphor in *Riddley Walker*. The world has been poisoned by radioactive decay, and words as well as people are no longer what they once were. This analogy is supported by the possibility that the word, like enriched uranium, is fissile material. Just as atomic nuclei fissioned long ago in a nuclear catastrophe, words have also split in two and, by altering their form, have changed their meaning. There are numerous examples of linguistic fission in *Riddley Walker* [...]. In Hoban's mind, wordplay is a result of the spontaneous decay of language. Meaning has burst outward uncontrollably like neutrons in a chain reaction, forming new and incongruous wholes, moving away from discursive constraints that once ordered their understanding (Porter 1990: 456-457)²⁰⁸.

En cuanto al ciberpunk, sí debemos detenernos unos instantes; aunque ya la he tratado en la tipología, me parece interesante situarla históricamente. Como hemos visto, se trata de un paradigma muy peculiar pues, si bien la mayor parte de sus representaciones resultan a menudo farragosas, caen en personajes típicamente duros, sin demasiado interés, y pocas veces redondean las propuestas de sus argumentos –cayendo a menudo en la más simple novela de aventuras y rayando en lo que no es sino ciencia ficción–, por otro lado ha resultado ser el subgénero de lo prospectivo con mayor influencia cultural más allá del ámbito literario.

208. La dificultad de la traducción ha provocado un profundo desconocimiento de esta obra en España. Por fortuna, bastantes años después de la primera edición en inglés, la editorial Berenice ha llevado a cabo una traducción satisfactoria, citada en la bibliografía final. En el prólogo a dicha edición –muy interesante, en mi opinión– se explican los pormenores del arduo trabajo.

No parece fácil explicar su encanto. De todos modos, sus características generales han sido explicadas con detenimiento en las páginas dedicadas a la tipología. Por hacer un poco de historia, hay que marcar como inicio del subgénero el año 1982, fecha del estreno cinematográfico de dos películas emblemáticas: *Tron*, con guión y dirección de Steven Lisberger, y *Blade runner*, de Ridley Scott, con guión de David Web Peoples y Hampton Fancher, basada en una novela de Philip K. Dick (1968).

Tron, película juvenil que se ha convertido en obra de culto, introduce por primera vez el concepto de «ciberspacio» y desarrolla a partir de él muchos de los elementos de la cibercultura posterior.

En la película de Scott se encuentran muchos otros elementos, como el mundo decadente centrado en una tecnología moderna para nosotros, pero gastada e improvisada para los personajes. También encontramos aquí la trama policiaca con un protagonista heredero absoluto de la novela negra (Cavallaro 2001: 246-247), así como la característica atmósfera de amargura y cinismo.

Esta película, de enorme influencia en diversas artes y ante todo en el cine, constituyó el punto de partida del ciberpunk, llegando a considerarse a menudo la propia película como una muestra más del género (Sterling 1986: 13), a pesar de no contener algunos de sus elementos fundamentales.

La mejor introducción al subgénero se encuentra en la ya clásica antología *Mirrorshades: una antología ciberpunk* (1986), recopilada por el crítico y escritor Bruce Sterling. Este mismo autor escribe el magnífico prólogo, plagado de lugares comunes (del tipo: «el «típico escritor ciberpunk» no existe; estos personajes es, simplemente, una ficción platónica»), pero con una excelente perspectiva de sus raíces y desarrollo.

Sterling conoce bien el género, al ser uno de sus fundadores, y ante todo insiste en la naturaleza del momento cultural en el que nacen estas historias: «Los ciberpunkis son quizás la primera generación de la ciencia ficción que ha crecido no sólo con esta tradición literaria sino que, además, vive en un auténtico mundo de ciencia ficción» (Sterling 1986: 19).

Existe en todo el movimiento una conciencia absoluta de las posibilidades de la tecnología, pero es que además los escritores no conciben el mundo sin ella, pues han crecido empleándola, han vivido todas sus vidas con adelantos tecnológicos «proyektivos»:

Space travel was a dream, the precious dream of sf fans. It was part of the power fantasy of the sf magazines. When space

travel became reality, the dream was taken away from then. No wonder that the sales of magazines dropped dramatically after that! (Aldiss 1973: 245).

El «ciberpunk», por tanto, no se plantea necesariamente —como sí harían, en cambio, un Wells o un Huxley— el problema del progreso y de la ciencia. Estos no resultan ni buenos ni malos; sencillamente, están ahí, siempre han estado ahí y vivimos con ellos²⁰⁹. Discutir si son nocivos el progreso y la tecnología supondría para un ciberpunk lo mismo que cuestionarse si es nocivo o beneficioso que el cielo sea de color azul. Existe por tanto un completo giro en la manera de interpretar al ser humano y su lugar en la sociedad. En todos los relatos ciberpunk la polémica parte siempre de los problemas del individuo para encajar en grupos humanos, así como en su fuerte individualidad. Sin embargo, al contrario que en el resto del género hasta este momento, no estamos ante un individuo eficaz que se sabe capaz de verse diferente a los individuos ciegos de una sociedad, quienes no se plantean problemas y aceptan de buen grado las estructuras sociales. Por el contrario, en el ciberpunk cada personaje —secundario o protagonista— expresa continuamente su desacuerdo con el entorno y su individualidad exacerbada. Quizá por ello a menudo nos queda la sensación, tras leer algunos de estos relatos, de no encontrarnos ante sociedades con leyes determinadas —del tipo de las propuestas por Le Guin o por Brunner o por Heinlein—, sino ante personas individuales que conviven por meras razones físicas y económicas sin mayor trascendencia en cuanto a los mundos contruidos.

Nos encontramos ante la posmodernidad en su estado puro. El caos presentado en estos textos, así como la importancia de la individualidad junto a la escasa trascendencia de los términos «progreso» o «circularidad», nos presenta argumentos de angustia resignada, con personajes vagando a veces sin sentido por un mundo que ni comprenden ni se esfuerzan en comprender. Por ello, el género ha sido incluso calificado como «anti-humanista» (Hollinger 1990: 204). Como puede apreciarse, la cercanía con algunos esquemas de la novela negra aparece a menudo muy marcada.

209. Son muchos los estudiosos que han visto esta relación entre la poderosa tecnificación de la sociedad occidental actual y el ciberpunk. Entre todos ellos, recomiendo el análisis que realiza Dani Cavallaro (2004) sobre la interacción entre el ciberpunk y otras formas artísticas, especialmente la ciencia ficción.

La primera novela del género fue la novela negra-ciberpunk: *Neuromante* (Gibson 1984). En ella aparecen ya todos los elementos característicos. Gibson escribiría varias novelas más con los mismos personajes y ambientes de la primera (Gibson 1986 y 1988). Hablar de Gibson implica hablar de ciberpunk y de toda la cosmogonía que soñó (Steimberg 2009) y que ha llegado a influir en la estética de la cultura actual:

Focusing on appearances and surfaces, Gibson's fiction exhibits a calculated obsession with the object world [...]. Many of these objects are seen as the detritus of civilization, decaying remnants of an otherwise demolished, meaningless, an inaccessible past. This treatment of found objects from the past is clearly an instance of the «past as pastiche» typical of the postmodern sense of history so persuasively analyzed by Jameson [se refiere a los estudios de Fredric Jameson sobre la postmodernidad, especialmente: Jameson 1983] (Sparler 1992: 629-630).

Gibson ha sido, por todo ello, uno de los principales baluartes de lo prospectivo entre la crítica profana. Su trabajo «has attracted an audience from outside, people who read it as a poetic evocation of life in the late eighties rather than as science fiction» (Fitting 1991: 308).

Respecto al ciberpunk en sí, debe siempre tener en cuenta que se centra en ciertas obsesiones por la falta de asideros del mundo capitalista y tecnológico en el que nos encontramos desde los años setenta y ochenta. Además la presentación de las realidades virtuales generadas por ordenador (con todo el desarrollo —enormemente fructífero— del «ciberespacio») o los implantes cibernéticos han resultado un vehículo fundamental para desarrollar las inquietudes de la postmodernidad acerca de la identidad, la realidad y el futuro (Hollinger 1990).

Otros autores significativos pueden ser el propio Bruce Sterling, con su extravagante antología de cuentos propios *Crystal express* (1989), o Neal Stephenson con su *Snow Crash* (1992). El relevo más conocido en cine ha sido la película *The Matrix* (Hermanos Wachowski 1999). En todos ellos se observa de un modo u otro una continuación de las difíciles fronteras entre realidad, identidad y virtualidad que ya en los sesenta habían protagonizado muchas novelas, como las de Dick.

Cyberpunk's infatuation with boundary crossing, most evident in its transgression of the traditional boundaries between organic and inorganic, natural and artificial, human and machine, results in a decentering of the human subject precisely of the sort seen by many chronicles of our age as the hallmark of the postmodern condition (Sparler 1992: 631).

Pese a las evidentes reticencias que ya he confesado respecto al aspecto profético de lo prospectivo, he de reconocer que en muchos aspectos el mundo se va pareciendo cada vez más las sociedades descritas por los escritores ciberpunkis. Quizás se deba a que cuando comenzaron a escribir, como defendía Sterling, su mundo ya era de ciencia ficción y poco anticipaban.

Ya centrados en los noventa, uno de los autores más relevantes es Greg Egan, otro de los grandes renovadores de la ciencia ficción *hard*. Egan destaca por sus complejos y visionarios planteamientos de las consecuencias humanísticas de la ciencia, a menudo en detrimento de los aspectos literarios de la novela. No obstante, a menudo la filosofía y la tecnología interaccionan en sus novelas con una gratificante simbiosis entre ciencia y literatura, como en el caso de *Ciudad permutación* (1994) o en *El instante Aleph* (1995a). *Ciudad permutación* trata cuestiones de realidad virtual mediante un texto difícil, que combina los juegos lógicos y las estructuras ficcionales. En cuanto a *El instante Aleph*, nos encontramos con una novela muy ambiciosa, articulada alrededor de una supuesta «Teoría del Todo» que explica la totalidad del universo. Egan sabe en esta novela trabajar con los personajes, inquietar con las ideas y, ante todo, defender su racionalismo radical sin perder de vista la propia narración. Muchos lectores se encontrarán con ciertas dificultades en los pasajes más científico-metafísicos, pero también descubrirán planteamientos originales y fascinantes.

Si comenzar con estas dos complejas novelas parece demasiado arriesgado para conocer a Egan, recomiendo acercarse entonces a *Axiomático* (1995b), una de las mejores antologías de cuentos de ciencia ficción de los años noventa.

No me extenderé mucho con Robert L. Sawyer: un autor sin grandes obras maestras, pero que ha tenido cierto éxito por la amenidad de sus tramas y por la combinación que realiza de diferentes ciencias, tanto

empíricas como humanistas. Quizás su obra más famosa –por una adaptación televisiva– sea *Flashforward* (1999), en la que toda la Humanidad queda dormida durante un breve lapso de tiempo. Durante esos minutos sueñan con su futuro, que deberá ocurrir irremediabilmente.

Otro de los autores relevantes es Jeff Noon. Destaco dos obras suyas publicadas en España: *Vurt* (1993) y *Polen* (1995). La importancia de Noon se encuentra ante todo en su manera de alejarse de las líneas tradicionales del género hacia una manera mucho más posmoderna de disfrutar la narración y el lenguaje por sí mismos. *Vurt* también se centra –como otros ejemplos de las últimas décadas– en los juegos entre realidad virtual y realidad cotidiana, en esta ocasión desde un ambiente de perdedores urbanos. *Polen* recoge la atmósfera caótica y oscura del primer libro. Pero la toma con mucha más calma, con mayor cuidado de las formas narrativas. Ambas son obras psicodélicas fundamentadas en el deseo de deslumbrar al lector desde un universo heterogéneo y posmoderno. Con estas novelas, Noon recoge la contemplación del género como una herramienta para la experimentación narrativa que propuso la *New Wave* y anticipa las grandes obras de la primera década del siglo XXI.

9.6. Desde el 2001: lo prospectivo en un mundo de ciencia ficción

SE HABLA DE crisis de la ciencia ficción. ¿Es una preocupación realista? ¿Equivale a hablar de crisis de lo prospectivo? Las adivinanzas aquí siempre resultan fastidiosas, pero como se trata este de uno de los epígrafes que menos pueden funcionar sin cierta taumaturgia profética, emplearé una de esas palabras que tan poco me gusta emplear en cuestiones literarias: intuición. Tengo la intuición de que en realidad se habla de «crisis de lo prospectivo», pero tampoco existen fuertes razones de peso para asegurar dicha crisis.

El cine de ciencia ficción continúa en el momento en que escribo estas líneas –enero de 2010– con una salud envidiable. Su influencia seguirá siendo determinante e imagino que mantendrá las numerosas colecciones juveniles. En cuanto a la cuestión de la ciencia ficción cualitativa –no ya cuantitativa– no estoy tan seguro de que exista una «crisis». ¿Existen muchos buenos autores de género en la actualidad? Quizás no. ¿Podríamos afirmar que está desapareciendo la ciencia ficción de calidad desde los ochenta? Es una pena, pero en literatura del circuito de género comienza a escasear, aunque estamos viviendo un momento brillante con el acercamiento de autores ajenos al género, aunque nunca desde la ciencia ficción pura.

La situación es mucho más compleja en lo prospectivo. Si consideramos el número de obras de calidad aparecidas entre 1965 y 1975 y consideramos el aparecido entre 1998 y 2008, la situación parece menos satisfactoria. Por el contrario, existe un cambio significativo: ya no está el género en el gueto en el cual se encontraba²¹⁰. Al principio del libro, he hablado de la mala fama que el género ha tenido y del desconocimiento en general. Existen ahora más que nunca escritores encumbrados por la crítica y editoriales «realistas» que, al contrario de lo que cabría suponer, unen su nombre a novelas prospectivas. Y esto ha traído con ello un mayor nivel literario de las obras de literatura prospectiva que se publican. Continúa evitándose el término «ciencia ficción», continúa vendiéndose de otro modo, pero ya no existe tanta ignorancia del público y de toda la crítica como existía durante el siglo XX.

210. No obstante, continúa siendo un problema la dificultad para salir de este gueto, tanto en España como en otros países (Luckhurst 1991).

Podemos estar, por consiguiente, contemplando quizás el inicio de una nueva *Edad de Oro*, si se asume el feliz momento literario, o quizás la decadencia del género que, como tantos otros géneros, al morir publica sus cantos del cisne. Lo cierto es que la «muerte de la ciencia ficción» la han profetizado todas las generaciones y aún siguen apareciendo obras maestras, quizás cada vez «más maestras»²¹¹.

Tenemos, eso sí, el individualismo que denunciábamos en el epígrafe anterior, la falta de movimientos importantes. Por consiguiente, quizás sea más pertinente hablar de un declive como movimiento, pero un progresivo auge en su aceptación como «herramienta literaria».

En los últimos diez años han aparecido algunos autores contestatarios que han buscado retomar el lado más polémico y rompedor del género. Los más relevantes «niños terribles» de estos nuevos tiempos son sin duda China Mieville, Richard Morgan y M. John Harrison.

El primero cuenta con una obra que fue un relativo éxito de ventas, *La estación de la calle Perdido* (2000), de difícil clasificación por las incursiones de elementos fantásticos y maravillosos dentro de lo prospectivo. Es un autor ambicioso en la creación de sus mundos, donde representa la globalización y la interculturalidad como muy pocos autores lo han conseguido antes. No obstante, sus novelas tienden a menudo al terror o a las aventuras, provocando que se pierdan las posibilidades prospectivas de sus propuestas.

Por otra parte, Richard Morgan tiene dos interesantes novelas publicadas en España. La primera es *Carbono alterado*, cuyo fascinante nóvum es el viaje de la mente a través del cosmos hacia cuerpos previamente clonados a partir del mismo viajero (2002). La segunda, *Leyes de mercado*, representa una dura crítica contra el capitalismo y los sistemas empre-

sariales (2004). En medio de la violencia y las persecuciones de coches, muestra un Londres donde las multinacionales –de un modo más cercano que en las propuestas ciberpunk– dominan cada elemento de la vida de los individuos y donde los ejecutivos viven sin tregua en una cruel competición de poder. Recoge de este modo las propuestas que hicieran en su día Frederik Pohl y Cyril Kornbluth (1953).

De esta misma tendencia, aunque de menor profundidad, es *Jennifer Gobierno*, novela satírica sobre las absurdas convenciones sociales derivadas del capitalismo (Barry 1999).

Tanto Mieville como Morgan son personas muy activas políticamente, de convicciones marcadamente de izquierdas, con fuertes preocupaciones por la sociedad y la economía actuales, y muchos podrían esperar de ellos que vuelquen en lo prospectivo las denuncias al sistema. Sin embargo, por el momento ellos prefieren mantener un cierto equilibrio entre la ciencia ficción pulp y la literatura prospectiva.

M. John Harrison merece una mención especial por *Luz* (2002), una difícil novela donde la filosofía, la ciencia, la belleza y, sobre todo, el tiempo construyen una de las obras maestras del género. Harrison tampoco desprecia la creación de personajes ni las estructuras narrativas. Se trata, por consiguiente, de una de esas novelas prospectivas que aprovechan las características que ofrece el contrato de ficción para experimentar y, así, superar incluso a menos interesantes relatos tildados de «posmodernos».

Por otra parte, como anunciaba, cabe destacar la aparición de obras escritas por autores ajenos al círculo de lo prospectivo. Muy significativo es el caso de Philip Roth, con su *La conjura contra América*: una ucronía donde la derecha más conservadora ha tomado el poder en los Estados Unidos (Roth 2004). Es un placer encontrar la incisiva observación psicológica de Roth aplicada a los esquemas de la especulación histórica.

En cuanto a José Saramago, toma un nóvum similar al que desarrolló en su día Wyndham (1951) sobre una sociedad de ciegos. El texto de Saramago (1995) profundiza mucho más en las posibilidades retóricas y aporta un lirismo que no existía en su precedente.

No obstante, ha habido tres grandes éxitos en cuanto al acercamiento desde otras literaturas. El primero es *La mujer del viajero del tiempo* (Niffenegger 2003). La calidad de esta novela es altísima en muchos aspectos, entre los que destacan la percepción psicológica implicada y, ante todo, la imposible, endiablada estructura. El nóvum de un individuo que sufre la enfermedad de saltar en el tiempo aleatoriamente, así como la percepción

211. Jean Baudrillard publicó un artículo interesante sobre la muerte de la ciencia ficción: «Witness, for example, this two-room apartment with kitchen and bath launched into orbit with the last Moon capsule (raised to the power of space, one might say); the perceived ordinariness of a terrestrial habitat then assumes the values of the cosmic and its hypostasis in Space, the satellization of the real in the transcendence of Space—it is the end of metaphysics, the end of fantasy, the end of SF. The era of hyperreality has begun. From this point on, something must change: the projection, the extrapolation, this sort of pantographic exuberance which made up the charm of SF are now no longer possible. It is no longer possible to manufacture the unreal from the real, to create the imaginary from the data of reality.» (1981). Así, considera que el género puede continuar, pero revitalizándose desde otra perspectiva basada en la «hiperrealidad»: una visión diferente de la realidad, en la línea de los relatos de Dick y de Ballard. En el mismo número de la revista, aparecen numerosas críticas a la opinión del intelectual francés. Recordemos que Baudrillard centra su discurso en el problema de los «simulacros culturales» y que solo contempla el género desde ese punto de vista.

que de ello tiene su esposa, desde que es niña, es inigualable en la historia del género. No es nada fácil escribir una novela de viajes en el tiempo, pero ninguno podíamos imaginar que fuera posible escribirla con tal precisión y sin paradojas aparentes. *La mujer del viajero del tiempo* representa una de las mejores expresiones de las posibilidades del género y lo eleva a cotas antes no alcanzadas. Por otra parte, lo conmovedor de sus presupuestos, tanto como la atmósfera realista conseguida, la convierte en un excelente vehículo para iniciarse en el género de lo prospectivo.

El segundo título que debo destacar es *Nunca me abandones* (Ishiguro 2005). Reconozco mi especial debilidad por Ishiguro, quien me parece uno de los grandes novelistas de los últimos tiempos. En esta novela nos presenta el nóvum de unos estudiantes destinados a morir y adiestrados para ello, dentro de la férrea disciplina de un colegio británico, desde niños. La aceptación del destino trágico ha sido criticada en esta novela que rompe moldes, pues retrata con una brutal crueldad la indiferencia de estos seres hacia la muerte hasta límites que han sido tachados de «inverosímiles». Es decir, no se ha criticado la verosimilitud del nóvum, sino la de su desarrollo. Sea como sea, la novela demuestra un excepcional manejo de las actitudes humanas a diferentes edades, así como las relaciones de amistad y solidaridad ante lo inevitable. Además demuestra cómo el cuidado del lenguaje puede resultar valiosísimo en este género, sin que por ello se perjudique su naturaleza de «literatura de ideas».

Por parte de Cormac McCarthy nos llega la tercera obra, una de las más devastadoras novelas que ha aportado el género a lo largo de su historia: *La carretera* (2006). El nóvum de por sí es aterrador. El mundo ha sido devastado por un incendio cuyo origen el lector desconoce. Al cabo de años, no quedan plantas ni animales en el mundo y los escasos supervivientes son conscientes de que la humanidad se acaba para siempre y de que la muerte a manos de caníbales o por inanición llegará en breve. En este contexto infernal, un padre camina por una carretera protegiendo a su hijo entre la duda de matarle y suicidarse o continuar caminando sin importantes razones. McCarthy apenas nos aporta información. Emplea un lenguaje descarnado, frío, mediante el cual lo que se nos oculta es casi siempre más aterrador que lo que nos cuenta. Emplea analepsis demolidoras y demuestra un uso de la tensión basada en la comunicación de numerosos elementos que asombra por la sencillez del lenguaje.

Ted Chiang, por otro lado, no es autor de novelas, pero resulta interesante citarle como muestra de la renovación del género en sus cuentos

(1990-2002). En ellos, plantea extrapolaciones conceptuales de ciertos mitos de la humanidad o de principios científicos y lingüísticos para investigar la identidad y las relaciones sociales.

En cuanto a Margaret Atwood, su literatura prospectiva profundiza a menudo en las visiones feministas de la sociedad, desde el punto de vista distante, polémico y no maniqueo que el género ofrece. Ha defendido siempre el género y su premio Príncipe de Asturias avala el reconocimiento que se tiene de ella internacionalmente (Clemente 2009a y 2009b).

También desde fuera del circuito tradicional del fándom han sido escritas *Bajo la piel* (Faber 2000) y *El sindicato de policía Yiddish* (Chabon 2007).

La primera es una novela de fondo ecologista que emplea el género para realizar una inquietante, desasosegadora denuncia del trato a los animales, sin perder de vista la importancia de la psicología de los personajes. Su protagonista, un auténtico monstruo frío e inhumano, podría figurar entre los más inquietantes de la historia del género. La novela es ágil y engancha desde el primer momento, con imágenes y planteamientos difíciles de ignorar.

Por otra parte, *El sindicato de policía yiddish* es una ucronía de Michael Chabon, el autor de la magnífica *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay* (2000), galardonada con el premio Pulitzer. En ella se funden con acierto lo prospectivo y la novela negra. Sus puntos fuertes son la vinculación del pueblo judío con el frío pasaje de Alaska —adonde fue exiliado tras la Segunda Guerra Mundial— y la poeticidad del lenguaje, con la cual ahonda más en la evolución que ha mostrado el género desde finales de los años sesenta.

10. El género en España

EL ESTUDIO DE la literatura española de ficción prospectiva ha carecido de interés en el ámbito académico, salvo en contadas excepciones. Quizás se debe a que –como vimos en páginas anteriores–hablar de «ciencia ficción» o de cualquier narración cercana a ella implica para la mayor parte del público hablar sobre extravagantes historias de aventuras ambientadas en exóticos mundos. Sí existió en nuestro país, hasta los años ochenta, esta casi única visión del género entre público, escritores y editores; sin embargo, hasta esos años hubo ya interesantes novelas y hace ya más de dos décadas que nuestros autores se acercaron a lo prospectivo de otros países, sobre todo anglosajones, donde en más ocasiones el género está considerado a la altura de las otras formas literarias y no siempre se confunde con historias de hombrecillos verdes con pistolas de rayos (Runté 2002). Desde entonces, han aparecido buenas novelas españolas tanto de ciencia ficción como de literatura prospectiva, casi siempre ignoradas en los manuales de historia de la literatura. No se conocen los géneros; se encasillan con prejuicios de falsos fundamentos; se desperdician sus posibilidades; se ignora su relación con los procesos históricos; se desconocen su influencia en la sociedad, las características que lo hacen diferente, los tipos de lectores que lo siguen...

No incluiré aquí una panorámica de teatro de ciencia ficción, como no presento ninguna de cómic ni de cine. Al fin y al cabo, no considero que el teatro sea literatura, cuestión peliaguda que ha disfrutado de un profundo debate a lo largo de la historia (Bobes Naves 1997: 9-25; García Barrientos 2003: 40-41). Como meros ejemplos, recomiendo si a alguien le interesan: *El tragaluz*, de Buero Vallejo (1967), obra con diversos elementos de ciencia ficción; *Otoño del 3006* (Agustín de Foxá 1954) y desde luego la más representativa: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (Jardiel Poncela 1936). Evidentemente, no veo ningún sentido en considerar un cómic o un guión de cine como «literatura»; quien defienda esta posibilidad para ensalzar estos lenguajes artísticos, en mi opinión, solo los degrada.

Tampoco pretende este capítulo convertirse en un exhaustivo análisis de todas las obras del género. Ya existe esta historia en otros lugares, por lo que he optado por una guía de lectura con lo más relevante. Para amantes de la exhaustividad histórica, puede consultarse la tesis doctoral de Carlos Saiz Cidoncha (1988), donde el autor encuentra precedentes para la ciencia ficción hispana en el siglo XII. La tesis puede consultarse en la biblioteca de la Universidad Complutense, aunque sería interesante una edición actualizada y más accesible de la misma.

También quiero recomendar especialmente, como ya hice al principio del libro, el estudio de Pablo Gil Casado (1990) sobre «novela deshumanizada española» en la segunda mitad del siglo XX, donde el autor estudia con rigor, respeto, visión crítica y detallada bibliografía algunas obras poco tratadas incluso en los escasos estudios existentes sobre ciencia ficción española.

10.1. La ciencia ficción y lo prospectivo en España: los pioneros

YA PODRÍAMOS OBSERVAR los primeros intentos de literatura prospectiva durante el siglo XIX²¹² e incluso se atreve a defender Uribe que uno de los primeros relatos sobre viajes en el tiempo —anterior a Mark Twain y a H. G. Wells—, y quizás el primero en el que se utiliza una máquina para realizarlo (Santiáñez-Tió 1995: 15-17; Uribe 2002: 28 y 32), fue escrito por un español: Enrique (Lucio Eugenio) Gaspar y Rimbau. La novela fue titulada con el pintoresco nombre de *El anacronópete*. Sin embargo, a pesar de que todo el libro desarrolla la idea de una máquina del tiempo que usan los protagonistas para buscar a Dios, veinte últimas líneas para explicar que todo ha sido un sueño invalidan la adscripción de la novela a la ciencia ficción y la vinculan con lo proyectivo general. Además su valor pionero es apenas anecdótico al no haber ejercido influencia alguna sobre obras posteriores más importantes.

Sucesor suyo sería Carlos Mendizábal Brunet. Una obra significativa sería su *Elois y Morlocks*, de clara base —sin intento alguno de ocultarlo— en *La máquina del tiempo* (Wells 1895). De nuevo está presente aquí una explicación causalista con la figura de Dios como centro de la trama y como sustentador y diseñador de la historia y del tiempo. Ya en estos primeros ejemplos puede percibirse la presencia siempre importante, más o menos subliminal, de la religión: una constante en nuestra ciencia ficción.

Pero quizá la obra más sobrecogedora de este autor sería *Ceguera*, escrita tras Hiroshima y no concluida. En ella diversas explosiones solares dejan ciega a toda la humanidad²¹³.

212. Ante todo, debo reconocer mi deuda —no solo con la citada tesis de Saiz Cidoncha— con el trabajo exhaustivo de Augusto Uribe —pseudónimo de Agustín Jauguérizar—. Sin ser trabajos académicos ni tener detrás ninguna institución de prestigio, su trabajo es sin embargo una exhibición de cómo no resulta necesario ser catedrático de literatura para aportar erudición y rigor a nuestros estudios. Existe el peligro de que muchos de sus textos se pierdan en el olvido, pues a menudo han salido publicados en *fanzines* o se encuentran medio perdidos en la red. Sería muy interesante recopilarlos en un libro sobre «Historia de la primera literatura de ciencia ficción española». Sería exagerado escribir en esta nota todos los artículos que ha escrito sobre el tema, así que remito al lector a acudir a la bibliografía final para su consulta. Pueden encontrarse raramente en forma de cuadernitos de escasas páginas grapadas y a menudo bajo el título general: *Apuntes para la historia de la ciencia ficción española*. Los cito por los títulos de cada ejemplar, asumiendo el epígrafe globalizador como si fuera el título de una colección de una editorial inexistente.

213. Tema que sería recogido en parte décadas después (Wyndham 1951; Saramago 1995).

En todas sus obras critica tanto el auge de los países capitalistas que terminarán por reducir al mundo a la miseria, como el comunismo que anula al individuo en beneficio de una abstracción ininteligible llamada «Estado».

Más regularidad sería presentada por Nilo María Fabrá, quien, en la línea de Verne, se maravillaba con los adelantos de la ciencia y expresaba esta mitificación en sus textos, además de realizar algunas reflexiones sobre la política y la sociedad españolas. Se aprecia en sus relatos una cierta influencia de Edward Bellamy (Bellamy 1888), uno de los más exitosos precedentes de lo prospectivo (Santiáñez-Tió 1995: 20). De todos modos, su producción no fue demasiado extensa.

Anterior a estas obras conviene señalar *Una temporada en el más bello de los planetas*, de Tirso Aguimana de Veca (1870-1871: 57-82), la cual –según Santiáñez-Tió– «delata las posibilidades críticas y subversivas inherentes a la ciencia ficción» y, por otro lado, «hay que destacar también la fusión de explicaciones científicas en *Una temporada*» (1995: 14).

No debe olvidarse la reflexión prospectiva sobre la problemática femenina en *sentimental club*, de Pérez de Ayala (1909), una de las obras prospectivas que ya cuentan con unos primeros estudios desde la perspectiva de la ciencia ficción (Martín Rodríguez 2009b).

Hasta aquí podemos observar la inclinación de estas primeras obras españolas hacia los viajes por un lado, los sistemas políticos alternativos por otro y hacia la fascinación por la ciencia por un tercero: todos ellos, fenómenos de creciente interés dentro de la cultura europea de su tiempo, pero no protagonistas de la situación histórica española. El realismo y el naturalismo dominan este momento de nuestra literatura, mientras que lo maravilloso apenas ocupa lugar, como demuestra la escasa calidad de estas primeras novelas.

Con el regeneracionismo y la preocupación por España, llegan a principios de siglo algunos cuentos muy cercanos a la ciencia ficción y a lo prospectivo escritos por autores como Unamuno, Pérez de Ayala, Ganivet, Clarín o Azorín²¹⁴ que no terminarán de cuajar (Santiáñez-Tió 1832-1912).

214. De esta realidad da cuenta también Julián Díez: «La relación “normalizada” entre la literatura del momento y la novela científica» queda patente en detalles como el de que Ramiro de Maeztu se encargara de la traducción de *La guerra de los mundos*. De la labor de todas estas personalidades, queda como jalón más interesante el relato de Clarín “Cuento futuro” (2003: 11). Este cuento está incluido en la citada antología editada por Santiáñez-Tió (Clarín 1886).

Ya en las obras de los años diez y veinte podemos encontrar otra vertiente. Algunos autores de prestigio se acercan con cariño al género e incluso escriben obras interesantes, como *El paraíso de las mujeres* (Blasco Ibáñez 1922), que puede leerse como plasmación de las corrientes feministas de la época (Martín Rodríguez 2010). Esta novela fue incluso traducida a otras lenguas y demuestra el interés de autores consagrados por las posibilidades que la herramienta ofrecía²¹⁵.

Ha sido una suerte que se hayan reeditado recientemente, en un solo volumen, los escritos prospectivos de Agustín de Foxá (1935-1958), quien publicó relatos, teatro e incluso pequeños ensayos, adelantándose con ellos incluso a nuestro propio tiempo, pues el ensayo prospectivo se encuentra hoy prácticamente sin desarrollar. La riqueza y la originalidad de sus escritos representan todavía un documento importante y demuestran el permanente interés de muchos de nuestros escritores clásicos por el género (Martín Rodríguez 2009a: 8-9), así como la buena aceptación del género por muchos sectores de la crítica de entonces (Martín Rodríguez 2009a: 12-13). La obra de Foxá es muy interesante en cuanto a que podemos observar, a pesar de lo temprano de su elección narrativa, como ejemplo de la versatilidad de muchos autores del género:

Foxá estaba genuinamente fascinado por el futuro, lo que no es sino una paradoja más en su personalidad y en sus procedimientos literarios, unas veces anacrónicos y otras de una modernidad, al menos temática, mucho más avanzada de lo que era habitual en la literatura española de su época (Martín Rodríguez 2009a: 14).

Se trataba de un mundo por venir al tiempo aborrecible y fascinante, y de ahí la contradictoria ambigüedad final de la literatura de Foxá, al menos en su vertiente especulativa, que en él parece obedecer a una preocupación evidente por los cambios que los tiempos modernos suponían para la humanidad contemporánea (ibidem: 15).

215. No deben dejar de citarse también: *El archipiélago maravilloso* (1923), de Luis Araquistáin, y *La jirafa sagrada* (1925), de Salvador de Madariaga. Tanto estas como la novela de Blasco Ibáñez fueron traducidas a otros idiomas y tuvieron mucha más influencia que las de Elola o Sirius que comento más adelante y que han ventrado muchos de los estudios realizados por aficionados.

En otra línea, tuvimos a José de Elola y su célebre coronel Ignotus, cuyo nombre ha sido recogido para el premio más importante del género en España. Despertó este autor tal admiración en su época que desarrolló la primera colección española de ciencia ficción y contó con seguidores incondicionales. Sus obras, por desgracia, han quedado muy desfasadas²¹⁶. Desde luego un éxito a tener en cuenta. Sigue sin lugar a dudas la línea marcada por algunas obras de Julio Verne, más que la de Wells, y la fascinación por la ciencia convierte estas primeras propuestas en ejemplos más o menos fieles de lo que he planteado como «novelas científicas», pero no estrictamente literatura prospectiva. A él le sucedería el capitán Sirius, pseudónimo de Jesús de Aragón, mucho más centrado en la novela de aventuras. Ambos ejemplos contienen numerosos elementos de los que hoy llamaríamos «pulp» y su influencia en la literatura de mayor calidad fue poco importante.

Durante los quince años que sucedieron a la guerra civil, la proliferación de la novela urbana, del tremendismo y de la mirada hacia el mundo rural no beneficiaron en absoluto la mirada hacia la ciencia ficción que comenzaba a aparecer más allá del océano. Existen numerosos ejemplos dispersos, pero con escasa trascendencia posterior (Saiz Cidoncha 1988: 140-144). Por otro lado, la economía de la época tampoco favoreció la publicación de obras del género. No sería hasta los años cincuenta, cuando el clima económico, social y político se encontraba un poco más asentado, que aparecerían las célebres «novelas de a duro» o «bolsilibros».

216. «Las obras de Elola están repletas de curiosidades y anticipaciones (desde teléfonos móviles hasta un futuro en el año 10.000 en el que el castellano evolucionó, pero se sigue hablando el mismo euskera de siempre), pero difícilmente pueden ser defendibles como algo más que un precedente de cierto éxito: Jaureguizar estima en 120.000 ejemplares las ventas globales de su obra» (Díez 2003: 12).

10.2. Los bolsilibros: conociendo la ciencia ficción

LA CIENCIA FICCIÓN como género más o menos definido y popular comenzaría en España hacia 1953 con aquellas obras apuntadas al principio del capítulo: las de aventuras galácticas. Estas novelas disfrutaron de mayor influencia del cine que de la literatura²¹⁷ y, en poco tiempo, el público español se aficionó a estas novelitas sobre monstruos, héroes sobrevitaminados y científicos con problemas de autoestima, y en unos pocos años el mercado editorial se encontraba inundado de aventuras espaciales. Puede observarse la gran influencia de la situación contextual del lector en el formato del libro y, por tanto, en su breve extensión y en su escasa calidad. Se trataba de un producto de consumo rápido y de existencia por lo general efímera (Saiz Cidoncha 1988: 145-293)²¹⁸.

En general se trataba de obras con argumentos muy sencillos escritos «con fórmula». Siempre existía un héroe, casi siempre una mujer a la cual salvar y unos villanos malvados que querían hacerse con el control del mundo. Abundaban los diálogos y escaseaban las descripciones y desde luego no existía interés alguno por la experimentación literaria ni con el lenguaje, ni con la profundización psicológica ni por las relaciones humanas más que como meros apoyos argumentales.

Sin embargo, debe recordarse que todos estos escritores eran verdaderos profesionales, con una gran capacidad para la narración fluida y eficaz. No podía achacársele a ellos toda la culpa de los resultados, pues las condiciones en las cuales trabajaban apenas tenían alguna relación con el fenómeno estético, quedando circunscritas en su mayoría dentro de los límites de lo paraliterario²¹⁹. Todos, público y escritores, tenían muy clara la naturaleza de estas publicaciones y a casi ninguno de ellos se le pasaba siquiera por la

217. Al exagerar el lado más frívolo del miedo provocado por los peligros de la energía nuclear, la bomba atómica y la mirada hacia el espacio. Algunos ejemplos cinematográficos ilustres serían *La humanidad en peligro* (Gordon Douglas 1954), *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby 1951) o *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise 1951).

218. Recordemos la escasa entidad de estos libros en el hecho de que casi todos los autores debían emplear pseudónimos anglosajones, casi siempre deformaciones de sus propios nombres (Canalda y Cantero 2002: 67). Canalda y Cantero han investigado los nombres y aportado una lista completa de las correspondencias entre pseudónimos y nombres verdaderos (Canalda y Cantero 2002: 105-109), aunque conviene destacar el hecho de que la identidad real de muchos de estos autores se desconoce hoy en día. Esto vuelve a darnos cuenta de la escasa fama de estas colecciones populares.

219. Por ello, el propio Canalda afirma que «Una novela mediocre [...] no tiene por qué equivaler necesariamente a un escritor mediocre» (Canalda 2001: 8). También véanse: (Merelo 2001: 10; Vera 2002: 195-196; Barberán y Gimeno 2002: 169).

cabeza ganar un premio Nadal u optar al Premio Nacional de Literatura. Era «la otra literatura», la del mero entretenimiento, la que no buscaba un desarrollo intelectual ni la especulación sobre la realidad ni sobre el ser humano, ni se fijaba en las propuestas experimentales de los grandes novelistas del momento²²⁰. Por tanto, supone una chocante paradoja la existencia de este género singular tan alejado de sus verdaderos orígenes, de lo que se estaba haciendo en otros países y de sus magníficas posibilidades. Se leían estos libros como evasión, sin lugar a dudas, como una salida más o menos eficaz de la realidad cotidiana soportada por España.

La primera colección adscrita a la ciencia ficción fue *Futuro*, lanzada por José Mallorquí. El más popular de sus personajes fue el capitán Pablo Rido. Muy poco después surgiría otra de las grandes colecciones: *Luchadores del espacio* (1953-1963), publicada por Editorial Valenciana²²¹.

Por citar un autor paradigmático, quizá el más célebre fuera Pascual Enguídanos, quien firmó sus obras más conocidas bajo el pseudónimo de George H. White. A su mano se deben sesenta y nueve de los doscientos treinta y cuatro títulos. De estas obras, treinta y dos de ellas se convertirían en una leyenda de culto entre los aficionados al constituir por sí mismas la llamada *Saga de los Aznar*²²², una trágica epopeya de aventuras interestelares en torno a varias generaciones de una familia (Saiz Cidoncha y García Bilbao 1997). Algún escaso interés puede tener su visión de la evolución tecnológica a través de la guerra. Su ciencia ficción, siendo variada, deriva sobre todo hacia la *space-opera*, con también numerosas muestras de llegadas de extraterrestres a la Tierra. En una línea muy parecida, en este mismo tipo de colecciones, se movería Ángel Torres Quesada con sus cuarenta novelas de *El orden estelar*. Sus personajes militarizados, bien ambientados desde el punto de vista jerárquico, y de rencillas internas pero siempre fieles al orden, disponían de un clima ideal en la España de la época.

Durante muchos años, fueron sucediéndose distintas colecciones, las cuales se especializaban o bien en estos foráneos con pseudónimo anglo-

sajón, o bien en traducciones de novelas estadounidenses²²³. Parece muy difícil que exista hoy un resurgimiento del gran interés que disfrutó este tipo de narrativa a pesar del trabajo de algunos autores puntuales, como Eduardo Gallego, Guillem Sánchez, Mario Moreno Cortina o Carlos Saiz Cidoncha (Díez 2003). Sin embargo, fue tal su éxito que a partir de estas novelas mediocres se continúa juzgando hoy todo un género que casi nada tiene que ver con ellas. Sin darles a estas obritas más de lo que tenían y de lo que en realidad pretendían ser —o se les dejaba ser—, sí debe tenerse en cuenta el papel fundamental que jugaron en la primera ciencia ficción, proponiendo ambientaciones, atmósferas, argumentos y, de vez en cuando, aportando profesionales —tanto escritores como editores— que impulsarían con su experiencia la siguiente etapa del género en España, con la cual convivirían durante no mucho tiempo.

Poco a poco, estos novelistas de bolsilibros fueron saliendo de su ámbito habitual de trabajo para desarrollar las líneas creativas y editoriales que desde su posición como autores de bolsilibros apenas podían permitirse. Entre los pocos, el más relevante quizás haya sido Domingo Santos, un autor irregular, de mayor éxito en cuentos que en novelas, pero que ha llevado a cabo una labor inigualable para el alcance de la madurez del género, sobre todo desde el punto de vista editorial.

Ya en sus comienzos como escritor —una vez dejadas las colecciones populares— destaca como precedente de una tendencia característica tanto de la ciencia ficción como de lo prospectivo en España: la necesidad de entrar en conflicto con ideas tanto religiosas como de orden moral tradicional, así como con el papel del poder político y económico en la sociedad. Nos encontramos, por supuesto, en un momento delicado en nuestro país, en medio de la dictadura de Franco y con los primeros momentos de cambio social y económico de los años sesenta.

Su mayor problema, como el de tantos otros compatriotas suyos, residirá en la presentación de personajes demasiado esquemáticos con mensajes y exposiciones de teorías un tanto burdas y evidentes. En su favor hay que alabar un uso del lenguaje mejor del que suele verse en el género y cierto riesgo al plantear argumentos ambiciosos. Quizá sus mejores éxitos fueron *Gabriel y Hacedor de mundos*. Fue un primer paso desde la ciencia ficción (más aún: desde lo *pulp*) hacia lo prospectivo en un momento en el cual las colecciones populares aún eran el punto de referencia. Respecto

220. «Temáticas muy directas, con aventuras frenéticas, personajes planos —villanos de una pieza, galanes irrefrenables y damas encantadoras— e imaginación alejada de cualquier control lógico, tanto como lo están las obras en sí de eso que damos en llamar calidad literaria» (Díez 2003: 13).

221. «*Luchadores del Espacio* es el paradigma de ciencia ficción popular española. Con un formato de 15x10,5 cm. y una extensión de 124 páginas, contó con la colaboración de un total de 27 escritores, todos ellos españoles y buena parte de ellos valencianos, lo que nos permite considerarla, con toda justicia, el núcleo de una significativa escuela valenciana de ciencia ficción» (Canalda y Cantero 2002: 70).

222. Nada que ver con figuras políticas recientes.

223. Existe un pequeño análisis y una lista completa de estas colecciones (Tarancón 2002).

a sus cuentos, ya se nota en ellos la influencia de la literatura estadounidense, la cual conocía bien.

Antes de seguir con el siguiente escritor, quiero añadir una observación importante respecto a Domingo Santos. Lo que he reseñado hasta aquí de él se refiere a su actividad creativa, pero debe reconocérsele el importantísimo papel que ha tenido en España como editor, traductor, editor de colecciones y, desde luego, gran impulsor del género en los años setenta y ochenta. Quizás haya sido la persona más relevante del género en su momento e incluso la AEFCFT otorga todos los años un premio de relato con su nombre (AEFCFT 2008). Queda aquí este reconocimiento a su figura.

Otro autor salido de los bolsilibros será Ángel Torres Quesada, especializado en argumentos originales y de estudiada coherencia interna. Si bien ha sido una y otra vez nombrado por su saga del *Orden estelar* —ya citada—, quizá su logro más importante sea la *Trilogía de las islas* (Torres Quesada 1989). En ellas, el *space-opera* tradicional se entrecruza con la exploración de un grupo de seres humanos obligados a sobrevivir en un ambiente absolutamente desconocido, donde todas nuestras convenciones y presupuestos no sirven de nada²²⁴.

Mucho antes —uno de los pocos ajenos a las colecciones populares— habría aparecido Tomás Salvador con su magistral novela: *La nave* (Salvador 1959), ya comentada al tratar el subgénero de las naves generacionales. Sus temas son variados. Salvador defiende que trata ante todo de la supervivencia y la superación como principios del ser humano; pero con ello, o por ello, habla también de racismo, del modo en que se construyen los mitos, de la importancia de la sabiduría frente a la ignorancia y, como casi todas las obras de literatura prospectiva, de qué es el ser humano. Ante todo, debe llamarse la atención sobre la estructura de la obra en tres actos, cambiando en cada uno tanto el narrador como la persona narrativa, así como el subgénero: intimismo, aventuras y salmos. El autor no se limita a que sean meras divisiones formales, sino que dota a cada una de una identidad propia, llenas de significado, sobreentendidos, insinuaciones y referencias. El conjunto es una reflexión en torno a la manera universal de organizarse, evolucionar y de transmitir su cultura que tiene el ser humano. Ninguna meta mejor alcanza el género de lo prospectivo, superando a la literatura realista en algunas de sus facetas.

224. Una atmósfera similar sería desarrollada por los Hermanos Strugatsky (1979) en la novela llevada al cine por Andrei Tarkovski con el título de *Stalker* (1979). Sin embargo, el planteamiento prospectivo de los sucesores supera el ambiente de aventuras de Torres Quesada.

Salvador pertenece a la otra literatura, a la de prestigio, y quizás el hecho de no estar integrado en los movimientos de aficionados de la época dio a sus novelas una estética y una trayectoria muy diferentes a la que estaban desarrollando los otros autores del género. Su influencia fue casi insignificante, quizá por este hecho sintomático de estar fuera del mercado habitual de los lectores del género²²⁵.

El mismo problema sufrió la única novela del poeta Pedro Salinas: *La bomba increíble* (1951), una distopía sobre la progresiva cientificación y consecuente deshumanización de las sociedades occidentales. Salinas considera que la razón no puede abarcarlo todo y que existen realidades que escapan a ella, en una línea muy similar a la que preocupaba a Agustín de Foxá (Martín Rodríguez 2009a: 50-52). Pretendemos controlarlo todo desde la lógica y, en su opinión, cuando la lógica falle —y fallará—, nos encontraremos sin defensas. La prosa lírica de Salinas funciona muy bien en su unión con este «género de ideas», llegando a conseguir una novela cuyo olvido por parte de la crítica continúa despertando admiración (Moreno 2006 y 2009a).

Algunos otros autores publicaron esporádicamente alguna novela de ficción prospectiva sin demasiado éxito (García-Viñó 1965; Sierra 1967).

Podríamos preguntarnos si los lectores del momento estaban preparados para un cambio tan profundo respecto a las posibilidades del género y lo limitado de las colecciones populares que se publicaban en ese momento: un contraste de difícil solución.

225. Existe una magnífica tesis doctoral sobre esta novela (Casado Díaz 2006). Es una lástima que permanezca aún sin publicar.

10.3. Un paso más allá

HACIA FINALES DE estos años sesenta, lo prospectivo español iniciaría el camino emprendido por los anglosajones a principios de la década de los cincuenta, intentando salir de lo convencional y de la literatura *pulp*. Sin embargo el nivel de calidad alcanzado en nuestro país sería mucho menor, con algunas excepciones como la de la novela de Daniel Sueiro: *Corte de corteza* (1969). El novelista juega dialécticamente con el patetismo de los sistemas sociales occidentales al mismo tiempo que profundizaba en ciertas inquietudes sobre la identidad. Obtuvo en su día el premio Alfaguara.

En este sentido, uno de los logros más llamativos de la ciencia ficción española se publicó en esta época y tuvo que ser por un autor sin prejuicios como es Antonio Prieto. En 1972, publicó *Secretum*, una novela sobre la inmortalidad:

El hombre ha sido capaz, un día en el futuro, de sustituir el mito de la inmortalidad por una inmortalidad conseguida a base de presupuestos científicos y propuestas médicas. Esta solución, considerada como artificiosa desde el interior de la novela, pues fuerza la dinámica natural de la vida, de la biología, es además inadmisibile, porque conlleva la anulación de la vida como pro-creación, es decir, la vida como perpetuo nacimiento en la dinámica permanente del nacer y del morir, y Antonio Prieto se instala en un vitalismo fecundante que, lógicamente, se resiste a esta inmortalidad profiláctica. Por otro lado, esta solución es antitética al concepto de amor (del Prado Biezma : 17).

En ella, Prieto explota las posibilidades del género a partir de arriesgados experimentos psicológicos, espaciales y temporales (García Galiano 2005: 164; Sepúlveda 2005: 182-186). El resultado es una lírica y embriagadora novela que demuestra la potencialidad estética de la literatura prospectiva y cuyo disfrute nos hace lamentar, al mismo tiempo, el escaso desarrollo que ha tenido en España. No obstante, su lirismo no fue bien aceptado en el momento de su publicación e incluso se criticó que no aprovechara bien las posibilidades del género en la construcción del mundo propuesto (Azancot, 1986).

Pese a sus posibles deficiencias, se trata de una isla prospectiva en medio del predominio de la ciencia ficción de estos años, aunque las nuevas revistas que van apareciendo ayudaron bastante al arduo cambio.

Entre estos primeros aventureros aparece Carlos Saiz Cidoncha, un autor de considerable cultura –tanto de literatura prospectiva como general– y gran experiencia vital por sus constantes viajes a diversos países como investigador. Resulta entrañable su planteamiento de obra inacabada, en cuanto a sus constantes referencias a sucesos y personajes no aparecidos en ninguna de sus obras, pero que forman parte evidente del contexto de los argumentos. Su especialidad podría adscribirse al terreno de la *space-opera* en títulos como *La caída del imperio galáctico* (Saiz Cidoncha 1978).

Más conseguida –sin tampoco alcanzar la altura de otros autores contemporáneos a él– parece su *Memorias de un merodeador estelar* un intento de llevar la picaresca española, incluido el lenguaje, a la *space-opera* (Saiz Cidoncha 1995). Aún siendo su mejor obra, y alcanzando buenos momentos lingüísticos, se trata de una novela muy irregular, de escasa originalidad y llena de tópicos infructuosos. Sin embargo, debe alabarse su aventura al llevar al género un planteamiento muy ajeno a los que en él se estaba acostumbrado, estableciendo un paralelismo entre el extinto imperio de los Austrias y el imaginado por Cidoncha²²⁶.

Quizá el más célebre autor de los años setenta en nuestro país fue Gabriel Bermúdez Castillo. Sus novelas más conocidas son: *Viaje a un planeta Wu-Wei* y *El Señor de la rueda* (Bermúdez Castillo 1978). Presume de un estilo sencillo, pero muy trabajado. Sus obras poseen una riqueza estructural considerable, pues hace un uso inteligente de la distribución de la información, a menudo a través de cuidadosas descripciones. Su otra virtud se encuentra en el planteamiento de personajes: un poco más complejos que aquellos a los que estábamos acostumbrados y, por si fuera poco, con una notable evolución psicológica. Pero por encima de todo se encuentra su tendencia a la sátira. No conviene olvidar que España acababa de salir de la dictadura y se encontraba en un momento de aún mucha censura, con una sociedad abierta a la ironía y la sátira en muchos terrenos de la comunicación, no sólo en literatura. No obstante, muchos de sus

226. Por otro lado, no se debe dejar de mencionar que en su haber se encuentra una tesis sobre ciencia ficción española: *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y cultura de masas en España* (Saiz Cidoncha 1988). Sin embargo, se trata de un estudio de orden periodístico y estadístico, más que de un análisis literario.

leit-motivs resultan hoy añejos y no demasiado originales, una vez pasados el franquismo y la transición, y existiendo mayor libertad y mayor tendencia al individualismo. Como ejemplo de obra suya más actual, mezcla de sátira y distopía conviene citar la entretenida: *Salud Mortal* (1993), que desarrolla una sociedad donde la obsesión por la salud alcanza límites hilarantes.

Otra de sus grandes innovaciones será la cotidianeidad de sus personajes, los cuales pueden aparecer tanto en persecuciones y viajes en naves estelares como en sus quehaceres cotidianos. Recordemos que la vida cotidiana del hombre de a pie comienza a cobrar nuevas dimensiones en España desde los nuevos movimientos sociales y políticos de izquierdas que van apareciendo²²⁷. Los personajes de Bermúdez Castillo no serán ya esos grandes héroes de los bolsilibros, sino verdaderos hombres y mujeres de la calle, con su propio lenguaje y con sus problemas mundanos. A partir de él, los escritores vieron posible una literatura prospectiva autóctona que mantuviera unos parámetros característicos que le otorgaran identidad propia y la alejaran de la copia *ad infinitum* de la ciencia ficción anglosajona²²⁸. Salvador, Santos y él son los verdaderos iniciadores del género en España.

Ya vemos hasta ahora cómo, a diferencia de los escritores anglosajones, el interés por el lenguaje y por la técnica narrativa fue mayor en nuestro país, a pesar de no coincidir en riqueza literaria —en éxitos de conjunto— con autores contemporáneos específicos como Ballard o Le Guin.

Quiero también señalar la novela de José María Merino: *Novela de Andrés Choz* (1976). Es muy interesante porque abre un nuevo camino en la novela prospectiva española, al combinarla con la metaficción; un camino que aún no ha sido continuado.

Otro elemento trascendental lo constituyó *Nueva Dimensión*. Mediante la publicación de cuentos y opiniones de los lectores, esta revista iría introduciendo de manera más sistemática y selectiva lo prospectivo de calidad que iba escribiéndose en Inglaterra y Estados Unidos.

227. Sería interesante un estudio sociológico que confirme la exactitud de estas observaciones, pero no hay más que comparar estas novelas con el cine de aún tímida denuncia, así como la literatura y el teatro que están saliendo a la luz.

228. «El estilo de Bermúdez es fluido, en la mejor tradición del género de aventuras, pero sus relatos están trufados de crítica social, de una ideología anarquista demoledora y sorprendente —en particular, porque el autor es un apacible notario de Cartagena— y de un humor castizo y socarrón [...]. Con Bermúdez, el uso de temáticas y personajes autóctonos se normaliza en el género, dando un paso de gigante seguido poco a poco por el resto de los escritores» (Díez 2003: 18).

10.4. La búsqueda de la literatura

DE LAS PÁGINAS de *Nueva dimensión* saldría Rafael Marín, de formación universitaria filológica y que muy joven escribiría una de las novelas más conocidas del género: *Lágrimas de luz* (1982a), de mayor autoexigencia a nivel de discurso formal, aunque sus resultados no estuvieran a la altura de la propuesta. Por primera vez, un autor español ya no centra todos sus esfuerzos en el argumento, sino que se plantea con cuidado la poeticidad de la novela, sus personajes, la riqueza del lenguaje... La novela representó la mayor dignificación literaria del género que jamás se había dado en España en cuanto al manejo de los recursos narrativos, como un fascinante monólogo interior sin puntos a lo largo de dos páginas (1982: 64-65) o imágenes tan inquietantes como un cementerio de cápsulas de difuntos marines que repiten por los canales de transmisiones de las naves que los cruzan su nombre y situación de la muerte:

—Oficial de segunda clase Wilbur Salomón. Nave de Combate *Scorpion*. Fui muerto en acción de guerra sobre Mundo Gaviota. Mi coordenada en elipse es vector diez. Si me oyes, viajero, piensa que he ofrecido la vida por la Conquista. No lamentos mi muerte. Largo dominio a la Corporación. Oficial de segunda clase Wilbur Salomón.

—Míralos, poeta —anunciaba con sus ojos pálidos el capitán—. Estarán así para siempre. No serán reciclados ni servirán para alumbrar nuevas vidas sobre los mundos de la Corporación. Los astronautas somos criaturas del aire, y por eso nada podrá impedir que en el éter transcurramos los años de nuestra muerte. Míralos bien. Tal vez tú y yo estemos ahí algún día, girando eternamente alrededor de alguna pelota roja (Marín 1982a: 137).

Esta novela se convirtió en el punto de referencia formal y temático para la nueva literatura prospectiva española y, por ello, continuamente citada y comentada y puesta como referencia en muchos aspectos en el círculo de aficionados al género. Si *Viaje a un planeta Wu-Wei* mostró otro camino, propuso una nueva manera, *Lágrimas de luz* consiguió que esa manera fuera un éxito entre los lectores. No tiene poco que ver la formación humanística de Marín —en particular, filológica—, que le aportará

herramientas y temas desconocidos hasta el momento en la ciencia ficción española. Por otra parte, la idea de la dictadura y de la represión policial y militar propicia una fácil lectura contextual respecto a los tiempos que el autor estaba viviendo. Además ofrece diferentes aspectos del género con una estructura de *bildungsroman*, casi literatura picaresca, y con multitud de referencias a la literatura clásica española, desde el *Cantar de Mio Cid*²²⁹ hasta *La vida es sueño*. No obstante, la novela adolece de numerosos problemas: un personaje incoherente en su conjunto, un universo pobremente construido y una considerable irregularidad estilística y de ritmo, consecuencia todos ellos quizás de la juventud y falta de experiencia del autor. La razón por la que la novela gozó de tanto prestigio se debe sin duda al cambio que produjo entre los aficionados a la ciencia ficción, pues antes y después existieron muchas otras novelas mejor trabajadas y mucho más regulares.

Las obras posteriores de Marín, aunque quizá mejor acabadas, no han alcanzado los resultados de esta. Entre ellas, destacaría *Mundo de dioses*, novela de acción sobre personajes con poderes sobrehumanos que actúan como dioses entre una humanidad sujeta a su capricho (Marín 1997). Desgraciadamente, en esta novela se abandonaron la estética y las intenciones de *Lágrimas de luz*. Como divertimento ligero, la novela se lee sin dificultad.

Este proceso de evolución iniciado por Bermúdez Castillo y Marín no vería sus frutos de manera inmediata, sino gradual, y se vería mucho antes en los cuentos que en las novelas. De este modo, la confirmación del nuevo panorama en textos de cierta extensión llegaría en 1988 con *Mundos en el abismo* (Aguilera y Redal 1988). Los intereses en el momento de la escritura de esta obra ya no se encuentran tan relacionados con lo social, sino con lo cultural y, sobre todo, con lo científico. Ni Marín ni Aguilera se han formado en los bolsilibros ni se han encontrado tan contextualizados por el franquismo. Por otro lado, sus lecturas provienen en su mayoría de lo prospectivo anglosajón. La influencia de esta literatura se muestra aquí en todo su apogeo y es a partir de *Lágrimas de luz* y de *Mundos en el abismo* (Aguilera y Redal 1988) desde donde podemos observar la vinculación entre lo prospectivo español y el del resto de los países debido a la incipiente interacción entre ambas, aunque *Mundos*

en el abismo se queda más en la ciencia ficción, a pesar de sus indudables atisbos prospectivos.

De Juan Miguel Aguilera ya he citado con anterioridad *La locura de Dios* (1998), menos importante en cuanto a su influencia pero muy interesante desde un punto de vista teórico. Nos encontramos aquí ante una obra medieval en la cual aparece una civilización con adelantos que hoy son cotidianos para nosotros. Por consiguiente, el pacto de ficción pretende hacer sentir al lector que se encuentra en la Edad Media leyendo lo que en aquella época habría sido una novela prospectiva, llevándonos a una reflexión acerca de nuestro mundo actual (Knickerbocker 2008). El experimento es muy interesante, aunque de nuevo tienda hacia la novela de aventuras.

De todos modos, su gran novela –escrita con Javier Redal– fue *Mundos en el abismo*, donde trabajaba con una gran cantidad de personajes en una trama política compleja. De esta novela, debe destacarse todo. Desde el punto de vista innovador respecto a sus antecedentes, Aguilera crea una estructura casi desconocida en el género hasta entonces e incluso se atreve incluir diálogos con formato teatral si la situación lo requiere. Sus personajes están bien definidos, su discurso es correcto, pero ante todo crea un mundo fascinante basado en un meditado y audaz rigor científico, fruto de la formación académica y profesional de sus autores. La sociedad del conjunto de planetas de Akasa-Puspa, en cuyos mundos no existe la noche cerrada debido a la cercanía de las estrellas, no llega a la complejidad de *Dune*, novela con la que guarda ciertas relaciones. Sin embargo, su orientación es bien distinta, por cuanto plantea una visión trágica de la existencia del ser humano en el universo dentro de una clásica *space opera*. Se trata de una de las mejores novelas españolas de ciencia ficción y apenas ha envejecido.

Por otra parte, Aguilera se ha convertido quizás –junto a Palol– en el escritor español de mayor fidelidad al género, al que ha vuelto una y otra vez pese a sus incursiones en la novela histórica. No sólo escribió continuaciones de *Mundos en el abismo*, como *Hijos de la eternidad* (con Redal 1990)²³⁰, *En un vacío insondable* (con Redal 1994a) y *Mundos y demonios* (2005). Además ha escrito otras novelas de ciencia ficción, como *El refugio* (con Redal 1994b) y *La red de Indra* (2009) de menores ambiciones que las primeras y más orientadas a las aventuras. *La red de Indra*, por ejemplo,

229. Precisamente, Marín –profesor de Literatura Española– publicó hace apenas dos años una novela maravillosa: un interesante relato en cuanto a que recorre el mundo literario medieval español (Marín 2006).

230. Los autores unieron las dos novelas bajo un mismo título en: *Mundos en la eternidad* (Aguilera y Redal 2001), aunque recomendando la lectura original.

combina una trama de thriller con la ciencia ficción *hard* con una serie de aventuras de proporciones cósmicas en la línea de la ciencia ficción más clásica, en una entretenida actualización de las novelas de BEM.

A Marín y Aguilera se les une una serie de escritores, amigos entre ellos y compañeros en la organización de eventos y publicaciones, cuyo conjunto podría ser denominado sin reparos «La generación de los noventa», década en la cual se profesionalizan. Entre ellos, destaca la influencia, tanto personal como literaria, de Elia Barceló, profesora de literatura en la Universidad de Innsbruck. Actualmente se ha diversificado su producción y ha trascendido desde el círculo en el cual empezó hasta alcanzar el mercado más general.

Célebre por sus relatos cortos de género, ha escrito sin embargo una única novela larga de literatura prospectiva, *Consecuencias naturales*, una reflexión paródica sobre el encuentro entre una sociedad machista y otra sociedad paralela que pretende haber superado ya esos parámetros (E. Barceló 1994). Se trata de un texto entretenido, pero sin grandes pretensiones (Robles 2003: 189)²³¹. Mucho más redonda es su *El mundo de Yarek*, una novela corta de raíces clásicas, donde el nóvum se encuentra en el choque de prejuicios culturales frente a una raza extraterrestre que nada tiene que ver con ninguna cultura humana (E. Barceló 1993). Enriquece aún más la lectura la soledad del protagonista: un científico atormentado por el recuerdo de sus pecados. El clasicismo del argumento —como en otras obras fantásticas de la autora— en vez de lastrar el relato, sirve de mágico y melancólico acomodo al lirismo de la atmósfera creada. De este modo, el poder de la elocución revaloriza el aspecto inventivo de la novela. También han sido de enorme importancia en el género sus cuentos, sin olvidar su fundamental influencia a nivel personal en todo el desarrollo del género.

Como audaz innovación, encontramos la única novela de Juan Carlos Planells. Su mejor arma es la disposición, de nuevo fomentada por un nóvum característico del género: la simultaneidad provocada por los viajes en el tiempo. Con una estructura endiablada, Planells plantea en *El enfrentamiento* (1996) los viajes de distintos personajes a través de diferentes universos paralelos donde los nazis han ganado o no la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, al contrario que en otras ucronías, se nos muestran numerosas Españas alternativas en un complejísimo y muy di-

231. Tendrán mucho más éxito de público y crítica sus novelas posteriores, ya fuera de lo prospectivo.

fícil entrecruzamiento narrativo de tramas, personajes, espacios y tiempos históricos, algunos de ellos contemporáneos entre sí.

Por terminar con esta generación, son imprescindibles las siguientes antologías de cuentos: *Besos de alacrán* (Arsenal 2000) y *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002* (Díez 1982-2002). Ya puestos, como antología temática interesante, la recopilación de cuentos de ucronías: *Franco: una historia alternativa* (2006). Recordemos una vez más que la ciencia ficción española ha destacado ante todo por sus cuentos.

Lamento citar ahora de este modo a Torrente Ballester, pero su caso resulta significativo de un problema común del género: el acercamiento desde fuera que, por desconocimiento de los referentes, desemboca en obras menos afortunadas que otras perspectivas cuando parece estar aportándose un argumento y un enfoque originales. Me refiero a *Quizás el viento nos lleve al infinito* (1984)²³². Se trata de una novela sobre un robot-espía capaz de adaptar numerosas identidades y que, debido a ello, tiene problemas de relación con sus relaciones del presente y del pasado. La novela invita a una reflexión sobre la identidad humana y su configuración (Knickerbocker 2000). No considero que esté a la altura de otras novelas suyas. No obstante el verdadero problema surge si se compara con otras incursiones en este campo ya existentes tanto en la ciencia ficción como en la literatura prospectiva, como ciertas novelas de Dick o ejemplos cinematográficos como *Blade runner* (Scott 1981) o la importante *Ghost in the Shell* (Oshii 1995), basada en el *manga* de Masamune Shirow (1989). No obstante, su interés poético es innegable, así como haber marcado una línea estética que, desgraciadamente no ha sido seguida por el momento.

Un autor fundamental es José Carlos Somoza, quien con una excelente novela prospectiva: *Clara y la penumbra* (2001) desarrolla un mundo futuro para reflexionar sobre la naturaleza del arte y sobre la mente humana. Menos conseguida es *Zig Zag* (2006), donde la no muy sorprendente trama policiaca y una protagonista científica estereotípica desaprovechan las posibilidades del género y de su buen narrar. Por último, me parece muy interesante su híbrido *La llave del abismo* (2007), donde combina la literatura fantástica y lo prospectivo a partir de las obras de un autor

232. Debo insistir en la reacción del «otro lado de la literatura» —los lectores ajenos al género—, tal y como se afirma en el comentario de Julián Díez sobre la edición: «En la contraportada de la edición más reciente de *Quizás nos lleve el viento al infinito*, una novela de robots en la que Torrente Ballester admitió homenajear a Isaac Asimov, se riza el rizo hablando de «aventura ficción», «espionaje ficción» y «filosofía ficción», pero se evita como la peste la mención del término «ciencia ficción» (Díez 2003: 22).

clásico que también se mueve entre géneros y cuya identidad –no muy difícil de adivinar, es cierto– dejaré al lector. Resulta muy atractiva su reflexión sobre las relaciones entre religión, sociedad y literatura a partir de un mundo futuro. No obstante, debe advertirse que se trata de una trama de aventuras, con muchos disparos y tendencia en algunos momentos a lo superheróico.

También de esta época es *Sin noticias de Gurb* (Mendoza 1991), literatura prospectiva pura, de carácter humorístico. Considerada obra menor de su autor (valoración muy discutible), plantea con un tono entre paródico y de homenaje la llegada de un extraterrestre a Barcelona y los problemas que va encontrándose. Se trata de una visión de nuestra sociedad desde fuera, tal y como he venido explicando en las características del género. El juego irónico reclama a menudo tanta inteligencia del lector que ciertos detalles quedan como simples bromas. Contemplemos cómo su protagonista –un extraterrestre de los más bizarros que han aparecido en la literatura española– es un católico conservador que reza el ángelus y profesa devoción por la virgen María: crítica soterrada a la «universalidad» (en sentido literal) de los principios y fundamentos de la mitología y la fe católicas. Esta crítica queda como mero chiste folclórico si el lector no se detiene a pensar en la crítica implícita. Una vez más: la tensión provocada por el nóvum constituye el eje inventivo de toda la obra, que termina convirtiéndose en un retrato de costumbres, en novela realista, en cuanto el extraterrestre se aburguesa.

Cabe señalar varios puntos significativos en cuanto a la aparición de estas dos últimas novelas: la de Mendoza y la de Torrente Ballester. En primer lugar, la falta de rubor de ciertos escritores, ya consolidados, para enfrentar este género tan poco tenido en cuenta. Sin embargo, más revelador resulta el hecho de que estos escritores mencionados consideren las posibilidades del género como medio retórico de acercamiento al mundo, como vehículo literario excepcional.

Otro autor importante es César Mallorquí, quien desde hace tiempo ha dejado lo prospectivo para dedicarse con éxito a la novela juvenil. De él debe destacarse “El coleccionista de sellos” (1995), una excelente ucronía sobre la Guerra Civil Española o, especialmente, “La casa del doctor Pétalo” (1993), desarrollada a partir de “La biblioteca de Babel” (1941), de Jorge Luis Borges, quien incluso aparece fugazmente como personaje. No obstante, el relato es de difícil clasificación si atendemos a su recepción y sus posibles efectos, por lo que valdría la pena estudiarlo con cuidado.

Su tono cuidado se ha hecho célebre dentro del género, así como su continuación de lo que pretende ser una literatura prospectiva característica de España. También Mallorquí ofrece una interesante muestra de que se puede escribir buena literatura prospectiva con un lenguaje y unas estructuras de calidad en España.

Tan importante como Mallorquí, pero incluso con mayor éxito nacional gracias a sus novelas híbridas de literatura maravillosa y ciencia ficción cuyo primer volumen fue *La espada de fuego* (2003), ha despuntado en los últimos años Javier Negrete. Negrete es profesor de griego y disfruta de una buena formación en literatura clásica, lo que hace de su ciencia ficción un fenómeno singular orientado hacia caminos inexplorados hasta su llegada. Su prosa es ágil y, si bien sus pretensiones no siempre son elevadas, su buen oficio y su interés por el trabajo bien hecho le han aportado un gran éxito comercial.

Dentro de su literatura prospectiva, destacan tres novelas bastante entretenidas: *Nox perpetua* (1996b) –llevando a la ficción prospectiva el viaje de Scott al Polo (Knickerbocker 2004)–, *Lux Aeterna* (1996a) –una reinterpretación de los mitos griegos desde lo prospectivo– y *Estado crepuscular* (1993) –pequeña y divertida gamberrada que cumple a la perfección con las mínimas pretensiones que promete–. Su única novela prospectiva, más o menos pura, con una extensión considerable sería *La mirada de las furias* (1997), poco ambiciosa, pero bien acabada. Quizás, junto a Elia Barceló, sea el escritor más completo de esta generación de los noventa, aunque las aspiraciones literarias de Elia Barceló sean mayores y eso repercute muy satisfactoriamente en sus novelas.

Dentro de esta línea, ha alcanzado también cierto éxito Rodolfo Martínez, un autor muy conocido dentro de los círculos de la ciencia ficción española.

Se debe destacar entre su producción *La sonrisa del gato* (1995), una de las pocas novelas ciberpunk existentes en España y una de las que más influyeron en el interés de los aficionados españoles por la ciencia ficción nacional, aunque su lectura resulte quizás caótica para alguien poco acostumbrado al género. Sus coloquialismos y su audacia en la presentación de información, en la estructura y en algunos de sus personajes fueron quizás algunas de las causas que provocaron que muchos jóvenes apostaran por el género en España. Continuación de esta línea fue *El sueño del Rey Rojo* (2004), donde introdujo algunas de las inquietudes sobre el concepto de realidad que tanto habían obsesionado a los autores de los

sesenta y setenta, y que estaban gozando de gran éxito en cine desde los noventa. En esta novela, el autor se mostró más interesado por la causalidad narrativa en vez de buscar otros recursos estéticos; este interés solo ha ido creciendo con los años, en una línea compartida por otros autores nacionales:

Creo que *El sueño del Rey Rojo* es mi novela mejor escrita, con bastante diferencia. Y al mismo tiempo creo (y sí, lo digo con orgullo, qué demonios) que es una novela en la que el lector no nota lo bien escrita que está: porque el propósito de su estilo no es ni deslumbrar ni epatar ni provocar comentarios admirativos, sino el de narrar, el de contar lo ocurrido de la forma más adecuada y fluida posible (Martínez 2008).

Rodolfo Martínez ha ido interesándose cada vez más por el trabajo concienzudo de la trama, en detrimento de otros elementos literarios. Resulta llamativa esta elección cuando se trata de un autor interesado, en su primera novela, por explorar nuevas posibilidades de la ciencia ficción española. Hoy no ha perdido interés por lo visual o por los personajes inquietantes, a menudo fascinantes solo por un par de pinceladas, pero –como el propio autor afirma– no deben buscarse en su narrativa grandes complejidades técnicas.

El mejor ejemplo de esta tendencia, entre sus obras de ciencia ficción, es *El adepto de la reina* (2009), una buena muestra de novela de entretenimiento basada en un complejo y bien planteado mundo, donde la economía descriptiva contrasta con la fuerza de algunas de sus ideas y con su hibridismo genérico, que conjuga argumentos cercanos a los de las novelas de Ian Fleming con la novela de aventuras tradicional. Aquí no encontramos una gran obra lingüística ni experimental, sino un ejemplo de una línea de la ciencia ficción basada casi exclusivamente en la diversión, por el interés de la propia trama, y en la construcción de un original mundo alternativo.

Por último, hay que apuntar la importancia de los buenos autores de cuentos (género donde lo prospectivo español sí ha demostrado su valor), algunos de ellos ya citados. Las mejores obras de literatura prospectiva española se encuentran sobre todo en los relatos cortos de Elia Barceló, Rafa Marín, Daniel Mares, Eduardo Vaquerizo y Rodolfo Martínez, entre otros (Díez 1982-2002).

Algunos de ellos empiezan ya a probar suerte con la novela, con resultados tan prometedores como los de Eduardo Vaquerizo con la galaronada *Danza de tinieblas* (2006)²³³ o, con excelente aceptación hasta el momento, *La última noche de Hipatia* (2009). Vaquerizo combina con su fortaleza narrativa una vasta cultura tanto humanística como científica, la cual se traduce en las magníficas ambientaciones de sus relatos. Por ejemplo, el Madrid alternativo de *Danza de tinieblas* –un Madrid judío, protestante y poderoso de principios de siglo XX– parece más real que el nuestro. Del mismo modo, su obsesión por el lirismo ha propiciado las buenas ventas de la citada *La última noche de Hipatia*, a pesar de tratarse de una novela de viajes en el tiempo.

Otro escritor de cuentos que ha dado un salto acertado a la novela ha sido Daniel Mares. Resulta interesante su novela corta 6 (1994). La acidez, la ternura y la crueldad, así como el manejo de las voces narrativas de esta novela la sitúan entre las mejores de la literatura española de literatura prospectiva. Mares une magistralmente, con un lirismo tan melancólico como terrorífico, las tradiciones de Peter Pan y de *Alicia en el país de las maravillas*.

Fuera del circuito habitual del género, pero con una narrativa que cumple las características que he planteado, nos encontramos a dos de los mejores escritores contemporáneos entre quienes publican en España: Miquel de Palol y Andrés Ibáñez.

Ambos –seguro que por estar fuera del *fándom*– trabajan muchísimo más los aspectos lingüísticos y connotativos del texto literario. Son ejemplos en los que se percibe muy bien la diferencia entre el puro narrador –como podrían ser Heinlein o Varley– y el estilista más lírico, con mayores inquietudes connotativas y menos comprendido por los lectores menos cultivados. Aquí podríamos encontrar la diferencia entre la «alta literatura» y la literatura más «popular», pero como he afirmado esto conllevaría denigrar las magníficas obras maestras de autores como Fredric Brown o la mayor parte de la producción de James Graham Ballard (recordemos que ha escrito experimentos como *La exhibición de atrocidades*), siempre y cuando aceptáramos unos conceptos ya un tanto obsoletos (Luckhurst 1991). No obstante, se trata de un fenómeno más común en nuestro país, pues recordemos la abundancia de este tipo de ejemplos durante la *New*

233. Ha sido ganadora en 2006 de dos de los tres más importantes premios de novela fantástica de España, y finalista del tercero.

Wave. Por otra parte, las fronteras son difusas. Recordemos que no podemos tildar en absoluto de baja literatura novelas como *Corazón de tango* o *El secreto del orfebre*, de una autora que estuvo muy vinculada al *fándom* como Elia Barceló, que además se basan en estructuras poco habituales en la cultura popular. Como he mantenido hasta ahora, y considero que he demostrado, el género no es de por sí bueno ni malo en cuanto a su poeticidad. Del mismo modo, la literatura tiene muchas formas y ninguna ha demostrado a lo largo de la historia imponerse sobre otra durante un largo periodo de tiempo, si exceptuamos los poemas de amor.

De Miquel de Palol, me parece interesante reseñar *Igur Nebllí*: una gamberrada caballeresca ciberpunk que describe un mundo alternativo con unas normas sociales, políticas y culturales de compleja construcción y connotaciones burocrático-sociales bastante divertidas si uno se detiene a pensarlas con tranquilidad; y abstractamente profunda si uno se detiene a pensar la novela con aún mayor tranquilidad (Palol 1994). Se trata de una novela difícil por la cantidad de niveles de lectura, aunque en sí la trama y el devenir de los personajes y los acontecimientos son los de la más pura *space-opera*. Esta manera de combinar tradición artúrica con mundo tecnológicamente evolucionado no es original de Palol. Lo encontramos también en los libros de Gene Wolfe (1980) y en algún ejemplo de Bermúdez Castillo (1978), así como en la célebre *Star Wars* (Lucas 1976). Sobre este texto único se ha escrito: «Un libro, pues, de difícil y laboriosa lectura, denso y extenso que tanto contrasta con la delicuescencia baja en nicotina de nuestra actual narrativa peninsular» (García Galiano 2004: 149).

Este libro y *El jardín de los siete crepúsculos* (1989), Premio Nacional de Literatura basado en el tradicional concepto de relato dentro de relato y ambientado en un mundo futuro, convierten a Palol en uno de los mejores escritores españoles de ciencia ficción.

En cuanto a Andrés Ibáñez, nos encontramos con un escritor de honda cultura y experiencia estética. Músico de jazz y novelista, las novelas de Ibáñez parecen una plasmación moderna de los análisis de Auerbach sobre Homero: el placer por la literatura, por el detenerse despacio en la descripción del escudo de Ulises aunque sólo unos renglones más allá esté librándose la batalla por el fin de todo lo que existe. En novelas como *El mundo en la era de Varick* (1999), cada detalle es importante: no describe el mundo ni cuenta una historia, sino que se emborracha de los elementos, baila con ellos y se divierte en una fantasía sin principio ni fin que tiene mucho de la improvisación del jazz. No resulta extraño que los incondi-

cionales de las puras narraciones se aburran con las novelas de Ibáñez y no sepan encontrar el código intuitivo, poético, para descifrarlas.

Sin embargo, lo que realmente refleja el estilo único de Andrés Ibáñez es su amor por la ficción y su perfecto conocimiento de lo que la ficción literaria es. Si el lector no disfruta del hecho de que cualquier cosa pueda ocurrir, de que no exista orden ni concierto aparentes en una digresión sobre un mundo inventado, de nada le servirá intentar entender su literatura. Puede ser vinculado en este sentido con la visión caleidoscópica de V (Pynchon 1963) y con el espíritu sobre las maravillas de la ficción literaria de *La afirmación* (Priest 1981), pero finalmente sus narraciones son experiencias únicas que usan lo prospectivo en una dirección posmoderna muy diferente a la de otros genios del género. Por otra parte, él mismo es un entusiasta del género, al cual ha defendido en diferentes ocasiones (Ibáñez 2003). Lo conoce bien, como demuestra con sus citas y alusiones; a Robert Silverberg y a los premios Nebula, por ejemplo (Ibáñez 1999, 33).

Como ejemplo de su literatura, la ya citada *El mundo en la era de Varick* (1999) es interesante, aunque la visión posmoderna que rige las obras de este escritor provoca que los límites entre los géneros sean difusos:

Una de las teorías subyacentes, tácitas, en *El mundo en la era de Varick*, un impresionante fresco narrativo del fin de milenio es que nuestro planeta, Terra, es un ámbito simbiótico en el que la inteligencia humana y su «evolución» hacia formas más elevadas de conciencia no hubiera sido posible sin las plantas, transmisoras solares de estos elevados modos de *ver* el universo, cada vez más iridiscente (García Galiano 2004: 195).

En esta novela, Varick es una presencia que se introduce en las mentes de algunos sujetos y que, mediante sus consejos, ha cambiado el mundo. La sociedad resultante es, sin lugar a dudas, de literatura prospectiva:

Un libro que es, en sí mismo, muchos libros [...] Un libro de reflexión filosófica y espiritual [...] Un libro, en fin, que resume nuestro mundo e inventa otro, análogo, desde el que poder contemplarnos con ternura y patetismo, en nuestra añoranzas e intuiciones más íntimas y oscuras. Y, además,

una novela que es, en sí misma, una poética implícita de la ficción (García Galiano 2004: 197).

También fuera del círculo habitual del género, puede encontrarse una sátira de la sociedad actual: *Si Sabino viviría* (Zaldua 2005), un simpático entretenimiento que destaca por su falta de escrúpulos para reírse de cualquier elemento cultural mediante lo prospectivo. Su parodia de la sociedad española contagia incluso al propio discurso narrativo, con un oficio que no debe quedar eclipsado por la aparente ligereza del tema. Zaldua, que escribe originalmente en euskera, declara conocer bien el género y lo demuestra también en distancias cortas, como la interesante antología de relatos: *Perdición: diecisiete cuentos casi políticos* (2007). Él mismo cita entre sus influencias los *Diarios de las estrellas* (Lem 1971b) –de los que *Si Sabino viviría* casi parece una continuación– y la narrativa de Dick y Le Guin.

Mención aparte merece la excelente: *La piel fría* (Sánchez Piñol 2003). Con muy pocos elementos y muy pocas páginas es capaz de levantar una novela sobre dos individuos abandonados en una isla con una amenaza permanente sobre ellos. *La piel fría* posee el equilibrio justo entre todas las tendencias de nuestra literatura prospectiva y puede leerse como novela de aventuras, como novela psicológica o como novela existencial, con diferentes niveles de interés desde cada línea. Tampoco puede descartarse su lectura como novela fantástica, dada la ambigüedad del autor al describir el entorno.

Dentro de los premios Nadal encontramos dos ejemplos interesantes. Por un lado, tenemos *Concerto Grosso* (1980), de Juan Ramón Zaragoza, novela ganadora del premio Nadal que presenta numerosas ambientaciones con una trama muy ágil. Por otro, debe citarse *Cazadores de luz* (2005), de Nicolás Casariego, que fue finalista del mismo premio. Se trata de una novela muy atractiva por su frialdad y su dureza, ambientada en un mundo cercano al nuestro. Se trata de una de los escasos ejemplos de novela cercana a la ciencia ficción sucia que tan poco se ha desarrollado en España.

Por último, debemos estar esperanzados ante el premio Ateneo otorgado a *El mapa del tiempo* (2009), novela de viajes en el tiempo de Félix J. Palma, merecido por su ambición y por su magnífico uso de las estructuras narrativas²³⁴.

234. César Mallorquí (2009) ha defendido incluso que se trata de la mejor novela española de ciencia ficción hasta el momento.

Llegados a este punto, podemos ya observar el gran cambio que se produce en el género durante los noventa. No sólo se trata de una cuestión de cantidad, sino de un cambio de apreciación tanto del fenómeno literario como del propio género. Se comprende la importancia del lenguaje; factor para el cual la influencia de los filólogos es considerable, dando buenos resultados hasta ahora al elevar la calidad lingüística de las obras y favorecer una mayor exigencia de los autores en todos sus aspectos.

Con todo esto, podemos preguntarnos si existe de verdad «una literatura prospectiva claramente española». La respuesta sólo puede ser negativa. Ninguna de las tendencias ha demostrado una continuidad suficiente como para crear unas señas de identidad sólidas. No obstante, sí podemos observar algunas inquietudes comunes.

Existe, por ejemplo, cierta tendencia de los escritores españoles a tratar el género con fines humorísticos. Bien se ha buscado una parodia del mismo –como en el caso de *Sin noticias de Gurb*–, bien se ha concebido el género y el texto en sí mismo como un juego ficcional con el que disfrutar. El número de novelas con este tono humorístico es bastante alto en proporción con otras líneas; por citar algunas novelas: *Viaje al planeta Wu Wei*, *Si Sabino viviría*, *Sin noticias de Gurb*, *Estado crepuscular*, 6, *Consecuencias naturales*, entre otras, y muchos cuentos, como la crítica al nacionalismo “Ñ” (Soriano 2003), el juego de viajes en el tiempo “Mein Fürher” (Marín 1982b) o el macabro híbrido “La hora de la verdad” (Eximeno 2003). Sin duda, las mejores novelas españolas de autores que son o han sido exclusivamente de género se encuentran en esta tendencia o disfrutaban de muchos pasajes irónicos, como *La sonrisa del gato* (Martínez 1994). Cabe destacar que este hecho –si bien no es extraño– no resulta tan habitual en la seriedad de otras lenguas como la inglesa o la rusa, salvo excepciones como los relatos de Fredric Brown.

La otra gran tendencia es el lirismo, tampoco habitual fuera de España, salvo en ejemplos como las obras de Brabury, Le Guin o de algunos autores de la *New Wave* anglosajona, como Brian Aldiss o Roger Zelazny. Podría pensarse que es una característica exclusiva de los escritores ajenos al circuito del género, mas no es así. Elia Barceló, César Mallorquí, Eduardo Vaquerizo o, exclusivamente en cuento, Santiago Eximeno han mostrado un excepcional interés por las posibilidades líricas del género, como en los relatos. La línea lírica comenzó sin demasiados buenos resultados, como he comentado, con las novelas de Bermúdez Castillo y con *Lágrimas de luz* y considero que es lo mejor que podemos aportar a la

literatura prospectiva mundial²³⁵. Nuestros autores parecen encontrarse especialmente dotados para ello. Recordemos de nuevo que muchos de ellos tienen formación universitaria filológica, hecho beneficioso que no se ha dado tanto en otros países.

Ya he comentado en este sentido el mágico uso de la palabra prospectiva en los casos de Palol, Ibáñez o Elia Barceló, pero incluso autores tan encumbrados como José María Merino han buscado esta línea, con su antología de cuentos prospectivos: *Las puertas de lo posible: Cuentos de pasado mañana* (2008).

Evidentemente, la tercera preocupación de la literatura prospectiva española ha sido el manejo de la trama, de la fábula. No puede decirse que se trate de un mérito, cuando apenas disponemos de importantes obras en esta línea. De todos modos, se observa cómo las obras más interesantes del género en España han mostrado precisamente un menor interés por la trama y un mayor interés por la palabra.

Una cuarta característica –en este sentido compartida por la literatura prospectiva de todas las culturas– está el tema de la soledad del individuo ante un medio hostil. Evidentemente, el problema del anti-héroe no es un tema exclusivo de la literatura prospectiva, sino de toda la narrativa del siglo XX, sea cual sea el género. No obstante, por la radicalidad con la que ha sido tocado el tema en nuestra literatura –*El mundo de Yarek*, *Sin noticias de Gurb*, *Lágrimas de luz...*– conviene destacarlo. De todos modos, no es extraño este hecho en los géneros de minorías, por razones obvias.

Existen aún, por último, algunas editoriales que continúan publicando *pulp*, incluso de autores que continúan escribiéndolo hoy. Como fuente de entretenimiento es muy respetable, pero adolecen por lo general de los inconvenientes propios del movimiento: personajes estereotípicos, *deux ex machina*, sobreabundancia de diálogos, escaso cuidado del lenguaje y tramas previsibles.

Nos encontramos por tanto en España con una literatura prospectiva escrita en España por francotiradores, no por un movimiento organizado ni por autores constantes que hayan desarrollado el género durante años. En mi opinión, es una verdadera lástima para una sociedad que tantas posibilidades tiene de desarrollo desde lo prospectivo. No parece anecdótico que la mejor literatura prospectiva española, o al menos la más abundante –su Edad de Oro– se comenzara a forjar en los convulsos

años setenta y ochenta y diera sus frutos en los noventa. No obstante, la literatura prospectiva ha sido siempre una literatura muy crítica con la psicología de las masas, comprometida con desvelar los disfraces con los que se engañan las sociedades y una respuesta al miedo ante el futuro y ante los vertiginosos avances culturales. ¿Por qué no hay más literatura prospectiva en España? Es cierto que las editoriales no lo han puesto fácil. Es cierto que los autores que se han acercado a ella han preferido adentrarse en otros terrenos más interesantes literariamente para ellos o, incluso, más lucrativos. Si bien Aguilera, por ejemplo, empezó con cierto interés por la línea de un Arthur C. Clarke ha acabado derivando a la novela histórica; Elia Barceló no ha continuado una forma propia de ver a Le Guin o a Aldiss, para lo que parecía especialmente dotada. En fin, las decisiones de los autores son siempre respetables y no pretendo en absoluto juzgar lo que cada uno decide escribir. Sin embargo, lo que llama la atención es: ¿por qué no hay un interés por esta herramienta como ha existido en otros países?

Debe apuntarse también que a menudo la prospectiva ha sido una literatura escandalosa, rompedora, agresiva, muy dura, como en las propuestas de Ballard, Varley o Disch o muy crítica con las corrientes de pensamiento puritanas, como las obras de Moorcock, Clarke o Asimov. ¿Es España aún demasiado puritana para disfrutar de un Ballard?

Sin duda, las características religiosas y políticas de nuestro país han influido para una huida del materialismo y su consiguiente repercusión literaria. Recordemos que España ha pasado de la Edad Media a la posmodernidad sin pasar por la modernidad.

Por otra parte, el mito de la naturaleza realista de la literatura española y la falta de facilidades para publicar cualquier género proyectivo (Roas 2008) ha sido otro de los factores para la dejadez de la crítica a la hora de valorar la ciencia ficción, tanto española como extranjera.

Esta situación explica que novelas que son, como poco, correctas, cuando no muy meritorias, como *La bomba increíble* (Salinas 1951) o *La nave* (Salvador 1959) hayan sido despreciadas sistemáticamente en las historias de la literatura.

Tampoco es achacable a los autores la tradicional tendencia –ya comentada– de cierta filología española a valorar el estilismo lingüístico o la plasmación de problemas sociales explícitos en las obras por encima de la creación de complejas estructuras connotativas. No obstante, por fortuna, ya muchos críticos analizan la poeticidad de modo más amplio.

235. Aunque evidentemente también encontramos interesantes obras líricas en otros países, como la brillante novela alemana *Los tejedores de cabellos* (Eschbach 2001), que recomiendo.

He escuchado otras muchas razones: desde la ofensiva de que se trata de una literatura demasiado inteligente para los españoles hasta las puertas cerradas del mercado. No obstante, los autores que han optado por ello –Mendoza, Torrente Ballester, Palol, Somoza...– han obtenido satisfacciones comerciales con sus textos.

En resumen, pese a los tímidos intentos, se aprecia una falta de apuestas arriesgadas, de autocrítica, de mordacidad, de profundización, pero sobre todo de continuidad, pese al excelente material humano, social y de tradición literaria que poseemos. Muchos de nuestros autores conocen bien la ciencia ficción y sus referentes, así como la literatura ajena al género y han creado una ciencia ficción lírica y una ciencia ficción humorística de gran interés. Además poseen la formación necesaria y a menudo han demostrado de sobra su talento. Lo único que parece faltar es el interés por esta herramienta literaria de enormes posibilidades que, en este momento, está dando magníficas novelas en otras lenguas.

No obstante, cabe preguntarse: a pesar de estas dificultades, ¿existe una ciencia ficción realmente de calidad en España? No es una pregunta sencilla, pues el hecho de que no exista una corriente sólida nacional ya lo dificulta. Sin embargo, esa calidad ha existido y existe, a pesar de que deba bucearse un poco en la historia de la literatura para encontrarla.

Este ha sido un breve y muy sucinto repaso por los autores y obras más significativos. Sigue pendiente, sin embargo, un análisis más profundo de cada uno de ellos, así como de sus relaciones con la España de su tiempo. Esperemos que futuros estudios lleven a dejar unas líneas en los manuales de literatura, a que se profundice en él y a que dichos análisis potencien la aparición de nuevos autores y de cada vez más interesantes novelas prospectivas.

Algunas conclusiones

Estamos hechos de polvo de estrellas.

LA REALIDAD VA mucho más allá de la efímera época que nos ha tocado vivir y de nuestras limitaciones espaciales. Existen muchas maneras de dar cuenta de este hecho y, como decía Aristóteles, la literatura quizá sea una de las propuestas más interesantes para ello.

Nos es imposible salir absolutamente de nuestra realidad para observarla desde fuera; en esto continuamos en la idea de movimiento inercial de Galileo: la propia pertenencia al sistema provoca que no seamos conscientes de los cambios del sistema. Lo prospectivo propone un método diferente para realizar esta tímida salida al exterior. Este método exige unos principios propios de construcción y de lectura; por consiguiente, trae consigo un tipo muy diferente de lector. Por ello, la problemática social queda al final íntimamente vinculada con lo que ya podemos denominar, más que «género»: «el movimiento literario de la ciencia ficción» y la «herramienta retórica de lo prospectivo», con todo lo que el fenómeno conlleva. En España, dicho fenómeno ha mostrado unas características propias y se encuentra en este año de 2010 en ascendente evolución, proclamando unas expectativas que esperemos lleguen a cumplirse.

Tras este recorrido por las distintas facetas del fenómeno literario de la ciencia ficción, he sacado algunas conclusiones y espero haber aportado herramientas para estudios ulteriores.

Así, ha podido apreciarse la complejidad de un género poco y mal conocido por la mayor parte del público. Ha podido contemplarse cómo no existe un elemento temático común a todas las novelas, ni un tipo de personaje ni de argumento, por lo que la cantidad de subgéneros incluidos en el fenómeno exigía afrontar la investigación desde una perspectiva diferente a las tradicionales: un planteamiento retórico basado en la comunicación de un especializado mensaje de una manera concreta que produce unos resultados estéticos únicos.

Planteemos por ahora que no sólo esta enorme variedad de formas hacía complejo el estudio, sino también sus diferentes fases a lo largo de más de cien años de su existencia. Hemos podido comprobar cómo la evolución del género en España ha mostrado el mismo desarrollo atípico —respecto a otros géneros— que ha desarrollado en otros países. Esta evolución ha partido de ejemplos más o menos de considerable entidad literaria (recordemos las novelas de Vicente Blasco Ibáñez, Tomás Salvador o de Pedro Salinas) hacia un considerable periodo de literatura popular. Esta fase ha provocado, como en el extranjero, la ignorancia y el desinterés de la mayor parte de la crítica.

Con este libro he pretendido, por tanto, en primer lugar diferenciar lo que en realidad son, al menos, diferentes fases de la evolución del género, cuando no, incluso, movimientos literarios muy diferentes. Las diferencias entre ambas formas de literatura pueden ahora quedar claras para su valoración. Precisamente ha podido contemplarse cómo las obras más conocidas para el gran público desde un punto de vista temático han sido precisamente las menos significativas del género y las de menos calidad: las llamadas de «BEM».

Por otro lado, al delimitar estas fases, he sugerido una posible línea de estudio que ponga en relación los diferentes momentos históricos con los cambios producidos en el género a lo largo de la historia de España, así como con sus temas. La influencia de la religión y de la dictadura de Franco han tenido un fuerte peso en las obras, un peso que ha ido diluyéndose al ir adentrándonos en los años noventa. Queda por tanto pendiente un estudio histórico más profundo del género en relación con la sociedad y la cultura españolas. Espero haber dejado sentadas unas bases a partir de las cuales profundizar en dicho estudio.

En este sentido, dejo pendiente la explicación del mundo de los aficionados y su influencia en el género. La relación de las revistas, internet y las convenciones con el movimiento literario ha resultado trascendental en la evolución del fenómeno y aún hoy resulta difícil entender la ciencia ficción y lo prospectivo sin tener en cuenta a sus lectores. En no pocos estudios se ignora la recepción de la obra y por ello queda también pendiente un estudio sociológico del aficionado común que se involucra y colabora como crítico, escritor, conferenciante o comunicador a través de correos y foros. La gran difusión, su peso editorial y su influencia en muchos otros campos no hacen aconsejable ignorar su papel dentro de la cultura española. El cine, la televisión, las artes plásticas, la publicidad... Muchos son los campos donde lo prospectivo ha dejado su huella y continúa marcando un estilo y unos conceptos tan significativos como propios de una identidad muy particular. Falta también un estudio comparativo sobre posmodernidad y sobre globalización que dé cuenta de la gran cantidad de contaminaciones vertidas desde el género en la sociedad y en la cultura.

En este sentido, se ha podido comprobar la extrañeza de tantos prejuicios culturales y sociales desde los orígenes del género hasta nuestros días. Se ha observado cómo la crítica más canónica ha ignorado a menudo tanto las posibilidades del género como su influencia, pasando por alto algunas de las grandes obras prospectivas. Igual de estrambótico puede resultar la manera en que su lugar ha sido ocupado por una crítica mucho más popular y dirigida por los propios aficionados. Otro interesante estudio pendiente podría poner en relación los mecanismos críticos empleados por estos aficionados y los instituidos por las escuelas tradicionales.

Hemos podido observar también cómo el género surge de un choque histórico provocado por la revolución industrial y por los impactantes cambios del siglo XX; no sólo el positivismo y la nueva perspectiva científica del mundo, sino también por la caída y aparición de nuevas líneas culturales. Lo prospectivo se encuentra muy vinculado al tiempo en el cual surge; en otra época apenas habría tenido sentido una perspectiva de esta índole y por ello hemos desestimado ejemplos anteriores al siglo XIX como pertenecientes al género.

Ya sentados los parámetros históricos, ha podido ser contemplada la evolución del género en sí, en cuanto a sus subgéneros y sus «generaciones literarias». A partir de aquí, se ha visto cómo las distintas fases han oscilado entre lo más popular y lo más intelectual, entre la tradición y la

transgresión. En relación con ello, he explicado las distintas etapas, tan relacionadas todas ellas con la sociedad de su tiempo: *Edad de Oro*, *New Wave*, ciberpunk... y su influencia en los escritores españoles.

Esta enorme variedad de movimientos, tendencias y perspectivas hacía difícil –como hemos visto– una definición del género, por lo que ha sido importante establecer unos parámetros que lo delimitaran y distinguieran de otros géneros afines, como el terror gótico o la fantasía medieval. Para esta definición hemos contemplado el género desde algunas teorías de la ficción y de los mundos posibles. De este modo, ha podido establecerse la relación del lector con el texto; es decir, la naturaleza de un especial contrato de ficción, diferente del establecido con otras formas literarias. Esto se debe a la especial naturaleza de sus planteamientos. Precisamente debido a esta idiosincrasia particular, he desarrollado la definición como un mecanismo retórico de expresión más que como un género temático, tal y como hemos defendido al principio de estas conclusiones. Así lo he diferenciado de otros géneros más vinculados con estereotipos de personajes o lugares, como serían la novela del oeste o la policiaca. A partir de aquí, espero haber clarificado las distintas marcas del género en consonancia con los estilos e inquietudes de cada autor en particular. Esta complejidad especial que ha provocado la unión de lo culto con lo popular, lo genérico con lo personal, ha construido una coherencia interna única, una coherencia complicada cuando es vista desde fuera, desde las coordenadas de la literatura tradicional: una coherencia de gran personalidad que ha obstaculizado mucho el acercamiento académico.

A partir de aquí, espero haber presentado algunas herramientas que sirvan para el estudio de la ciencia ficción en el futuro y, más concretamente, de lo prospectivo.

En ese sentido, creo útil contemplar los géneros como horizontes de expectativas por parte de lector y escritor, como otros antes que yo han defendido. Considero igualmente interesante plantear de una vez por todas la agrupación de todos los géneros «no realistas» bajo un único término. Yo he tomado el ya existente: «ficción proyectiva».

Dentro de esta misma línea, me parece adecuado contemplar que los diferentes géneros proyectivos pretenden construir de una manera determinada el pacto de ficción. Cada manera se basa en unas condiciones, a las cuales he denominado «cláusulas ficcionales». Cada género tomaría esas cláusulas y llegaría al pacto de ficción de un modo diferente y lo mantendría según unos presupuestos diferentes. Por consiguiente, cabe decir que

el conjunto de cláusulas necesarias para construir el pacto de ficción en cada género podría ser denominado «contrato de ficción».

Estos contratos de ficción no se basan en «visiones del mundo» sino en características ficcionales que poseen potencialidades retóricas de comunicación, de desarrollo poético. Es decir, cada autor escoge un contrato de ficción u otro porque le parecen interesantes las posibilidades retóricas de uno o de otro.

A partir de todo esto, he afirmado que lo prospectivo es un género (contrato de ficción) cuya retórica facilita la abstracción más allá de la anécdota espacio-temporal.

Al fin y al cabo, este hecho facilita ese distanciamiento propugnado por los formalistas rusos, inherente a toda obra literaria para que podamos «ver la realidad como si la viéramos por primera vez».

Los prejuicios en torno al género a la ciencia ficción –gran género que acogería lo prospectivo– han velado e incluso contradictoriamente han llevado al extremo contrario la base del género, en ocasiones centrándose en una línea demasiado específica entre las que forman lo prospectivo y un tipo específico de obras que han abundado sobre todo en el cine.

Por consiguiente, la diferenciación entre ellas no debe realizarse tanto a partir de unas formas cinematográficas y unas literarias como a partir de un acercamiento retórico u otro a las posibilidades del género. Uno de estos tipos de acercamiento retórico es el que he denominado «prospectivo», a partir de una propuesta similar del crítico Julián Díez.

Pese a lo que pudiera parecer desde estas premisas, el empleo de este término a nivel tanto académico como editorial como coloquial no constituye en sí mismo un criterio valorativo, sino meramente instrumental.

Con ello, creo haber establecido las características propias del género: muy abiertas y flexibles, dada su peculiar naturaleza. He apuntado las líneas del movimiento en cada uno de los elementos del fenómeno literario y la amplia gama de perspectivas que en este sentido ha admitido. El modelo retórico empleado ha sido en este sentido un reto desde la aplicación de la crítica literaria académica hacia unas formas tantas veces consideradas sublitterarias o incluso paralitterarias. Sería deseable haber conseguido demostrar el impresionante éxito del género –reinventándose una y otra vez a sí mismo– en lo inventivo y en lo dispositivo. Muy pocos –quizá ninguno– géneros literarios han alcanzado unas cotas semejantes de autorreconstrucción, el cual ha derivado las magníficas obras de que disfrutamos en lo prospectivo que se escribe hoy en todo el mundo, además de las que

disfrutamos ya en el pasado. Que el campo elocutivo haya alcanzado un éxito menos notable queda como asignatura pendiente, aunque con muy buenas perspectivas.

Una vez puestos en claro estos puntos, he dejado establecida una tipología por instancias narrativas que permita una clasificación rápida y clarificadora de las distintas obras en caso de que sea necesaria para estudios subsiguientes de todo tipo. Sin dejar de ser siempre aproximada —es decir, aceptando la ductilidad de sus límites— no deja de ser un gran y polémico reto. Como ya he anunciado, muchos aficionados discutirán la rigidez de esta tipología. Recordemos en este sentido que este tipo de análisis pretende aportar sólo herramientas de comprensión y de ayuda, no de creación ni de encorsetamiento. Busquemos cómo esta tipología arroja luz sobre aspectos inéditos de la teoría de lo prospectivo; dejémosla cuando constriña a un autor o fuerce la lectura de un determinado texto. Al fin y al cabo, no es trabajo fácil abrirse paso entre tantos tipos de obras, símbolos, conceptos, propuestas... No existía absolutamente ninguna tipología sobre estos aspectos y partir de cero desde un material tan vasto y complejo fue desde el principio un reto polémico. Un factor de dificultad añadida ha sido el de dar un sentido a los tipos sin reducirlos a una simple taxonomía. Esperemos que si bien no todos los aficionados coincidan con la propuesta, al menos sirva como «mapa» a los no iniciados para adentrarse en este complicado fenómeno hasta que estén en disposición de criticar o de construir sus propios parámetros.

En fin, literatura...

Estamos hechos de polvo de estrellas.

En definitiva, con la ciencia ficción y con lo prospectivo se contempla la realidad de otra manera y ello implica un sistema de construcción retórica diferente, donde lo poético se encuentra en la manera en que se mira el universo humano más que en la manera en que se describe o se narra dicho universo.

Quedémonos con esto: al tratarse de un fenómeno tan complejo artística y socialmente, el movimiento ha vivido etapas muy dispares con avances y retrocesos, pero continúa siendo ciencia ficción. Nunca —a pesar de las décadas transcurridas—, nunca ha perdido su identidad, su principio intelectual de referencia a una manera de vincular realidad con poetividad. Estas etapas han creado en España una ciencia ficción y una pros-

pección muy especiales, donde lo social y lo existencial han importado de una manera muy particular. A pesar de ello, continúa siendo ciencia ficción. Este fenómeno puede verse también en las diferentes propuestas de lecturas de los elementos tradicionales del género, tanto en personajes como en los espacios como en el planteamiento del tiempo. Y, sin embargo, continúa siendo ciencia ficción.

Y, al final, como vemos, continúa siendo ciencia ficción porque todo el movimiento sólo pretende reflexionar en torno a un único punto: los seres humanos.

Sobre cómo han sido desde el primer espécimen y sobre cómo sus problemas son constantes, quién sabe si eternos, pues todos estamos hechos de los mismos elementos.

Y nuestras preguntas, inquietudes, miedos...

En la base de nuestros símbolos y de nuestra búsqueda del lenguaje artístico como medio de expresar todo ello...

En nuestra realidad...

En cada elemento mínimo de nuestra existencia, vemos que existe un principio: somos universales.

Porque respondemos a una misma naturaleza, como las cataratas Victoria, el océano Atlántico, el rocío de la mañana sobre una hoja y una lágrima son lo mismo: H₂O. Así, la ciencia ficción ha desarrollado un esquema propio de comunicación mediante el cual decir que todos los seres humanos de todas las épocas y realidades posibles son lo mismo: humanos.

¿No es maravilloso?

—Me gustaría oír esa historia, mi señor Enviado —dijo el viejo Esvans, muy tranquilo. Pero el muchacho, el hijo de Derem, balbuceó:

—¿Nos contará usted cómo murió? ¿Nos contará usted de los otros mundos allá entre las estrellas, de los otros hombres, de las otras vidas?

(Ursula K. Le Guin 1969: 270)

Agradecimientos

DEBO AGRADECER LA elaboración de este libro a muchos mutantes, extraterrestres y héroes galácticos de quienes sólo talento y buenas ideas he sacado. Si se encuentran aquí mencionados es porque este libro no habría sido posible sin ellos.

PortalEditions merece unas palabras por todo lo que han ayudado para que este libro se publicara en unas condiciones excelentes.

Con enorme gratitud y admiración, quiero mencionar al profesor **Ángel García Galiano**: maestro, compañero y amigo que no sólo me ha apoyado en mil facetas y me ha enseñado tanto sobre narrativa, sino que también me ha dado una forma diferente de mirar este universo, de amar el mundo y, sin duda, de entender mi trabajo como profesor e investigador. También con gratitud y admiración, al maestro, compañero y amigo **Juan Felipe Villar Dégano** debo agradecer su forma de mirar la literatura. Su incansable apoyo personal y profesional en todos los aspectos han sido incommensurables, pero sobre todo le deberé siempre aquellas palabras hace más de una década: «¿Y no ha pensado usted en dedicarse a esto de la ciencia ficción?». Debo citar también a los profesores y compañeros **Felipe González Alcázar** y, especialmente, **Luis Martínez-Falero** por hacer llevadera la difícil convivencia durante esos momentos tan difíciles de la universidad, y al también profesor y compañero **Antonio Garrido Domínguez** por sus clases sobre narrativa y ficción, así como por sus consejos y apoyo.

Al profesor **David Roas** le debo ante todo sus desacuerdos con mis ideas –¡que seguro que habrán aumentado con este texto!– y, por tanto, las ricas discusiones sobre teoría de la literatura. Especialmente figura aquí por haber criticado tan duramente mis teorías sobre el pacto de ficción,

que constituyen el eje de mi concepción de los géneros. A veces un átomo puede reconfigurar un universo.

No puedo dejar de mencionar al inolvidable profesor **Jüri Talvet**, quien me acogió durante unos breves meses en la hermosa Tartu, permitiéndome entender algo de eso tan complicado de la semiótica y acceder a muchos estudios inexistentes en Madrid.

Al explorador espacial **Rodolfo Martínez**, principalmente por los numerosos y largos mensajes intercambiados con sus certeras correcciones a mis descuidos en este libro.

A mi amigo **Mariano Martín Rodríguez**, romanista, le debo la última corrección de este libro –realizada con buen humor y dura crítica–, sus valiosas aportaciones sobre ciencia ficción española anterior a 1950, su mirada extraterrestre para detectar los mil artículos que yo no había encontrado y, no precisamente lo menos importante, que me regalara la primera edición de *El paraíso de las mujeres* y esa joya que es *The Seven beauties of Science Fiction*, así como el rigor y la seriedad con los que investiga el género.

A la profesora, amiga y confidente **Cristina Vela Delfa** le debo su solidaridad, su paciencia, su amistad y sus correcciones sobre lingüística durante todos estos años de carreras académicas paralelas.

Han sido de algún modo mis anfitriones en la Biblioteca Galáctica. Si existen inexactitudes o errores en este libro, se debe sin duda a maléficas esporas espaciales, pero no a ellos.

Quiero agradecer especialmente su amistad absolutamente única al profesor **Roberto-Marino Jiménez Cano**, más que amigos: simbioses alienígenas. Nos vemos en las puertas de Tanhauser, desde donde miramos las galaxias en la misma pofalista dirección. Hemos luchado juntos, aprendido juntos y vivido juntos la amistad y la carrera profesional. Y aquí seguimos y seguiremos...

A pesar de que ya figuran en la dedicatoria, quiero expresar de nuevo mi eterna gratitud a la **A.C. Xatafi** y a su tertulia, que han co-escrito de algún modo este libro. Por su forma anarquista de entender una asociación literaria respetuosa, trabajadora, digna y alegre, por los cientos de horas que hemos pasado discutiendo qué es ciencia ficción y qué es prospectivo, por los innumerables mensajes de internet con dudas, aclaraciones, discusiones, por enseñarme tanto sobre literatura de ciencia ficción y sobre la otra..., por su amistad, por sus ideas y por su apoyo. Estos terribles autoestopistas espaciales –que merecerían todos ellos mención perso-

nal– son: **Gabriel Díaz** (co-autor de tantas cosas), **Alberto García-Teresa** (poeta y gran persona), **Santiago Eximeno** (inteligencia y compañero de ya bastantes viajes, también espaciales), **Nacho Ilarregui** (la voz de la calma y el humor cáustico), **Fidel Insúa** (el alma de Xatafi), **Santiago L. Moreno** (el de las largas conversaciones perdidas), **Alberto Parrilla** (quien siempre está ahí diciendo verdades), **Juanma Santiagola** (papá Juanma), **Marc R. Soto** (la voz en el momento), **Eduardo Vaquerizo** (la amistad alegre y acertada), **Javier Vidiella** (la parte que mira y sabe opinar) y **Juan y Natalia** (los eternos lectores de Xatafi). Se apreciará que faltan en esta lista algunos nombres, porque de Xatafi quiero destacar especialmente a tres extraterrestres que han influido más directamente en este libro: **Julián Díez**, **Antonio Rómar** y **Alejandro Moia**.

Julián... Por todo. Por la introducción a este libro, porque quien sabe de cf es él y porque este libro debería haberlo escrito él. Me ha ayudado y me ha discutido y discutido y discutido hasta la extenuación y de nadie he aprendido tanto de cf como de él. Y lo que me queda aún... A Antonio Rómar, compañero en la teoría de la literatura y, sobre todo, en lo sublime, por el enorme esfuerzo dedicado a este libro, por su dedicada corrección del manuscrito, por su infinita creencia en este proyecto y, de paso, por ser como es. A Alejandro Moia, hermano (aunque por ahora no de sangre), su fundamental apoyo para que este libro saliera publicado y para darle una estética como a ambos nos gusta. Todos ellos han sido compañeros de mesa en la Biblioteca Galáctica. Mañana, el mundo.

Desde luego, a **mis padres Fernando y María Teresa** y a **J y Gustav**, mis hermanos, les debo su apoyo incondicional, que tratándose de mi mutante forma de vida no es poco... ¡Y me dieron el carné de la Biblioteca Galáctica!

Pero ante todo quiero agradecer a mi mujer, la profesora **Montse Jiménez San Cristóbal**, su amor, su alegría infinita, sus sonrisas, su apoyo y su paciencia durante las horas y horas de escritura absorta y de tensiones universitarias, superadas por su compañía y por su siempre maravillosa sonrisa. Si alguien me hubiera contado que fuera posible una relación así, le habría respondido que eso es ciencia ficción. Juntos escribimos nuestra propia Biblioteca Galáctica.

Todos ellos demuestran cada día que estamos hechos de polvo de estrellas.

Apéndice

Tipologías

COMO YA HE comentado, estas tipologías no pretenden ser exhaustivas ni exactas. Al fin y al cabo, muchos campos se funden unos con otros y muchas novelas podrían contradecir las divisiones. Por consiguiente, no debería usarse como una clasificación rígida del género.

Su valor es mucho más práctico: identificar las posibilidades del género y la procedencia de sus posibilidades simbólicas. Un buen trabajo de investigación, por tanto, consistiría en tomar uno a uno cada tipo y profundizar en lo que propone y en su valor simbólico. Quedan abiertas a partir de aquí las posibilidades para tantos artículos y libros como tipos he presentado.

Por otra parte, posibilita situar algunos de los tópicos del género, como el robot o el viaje en el tiempo. Recordemos que muchos de estos tópicos han llegado a constituir un género por sí mismos, dificultando la entrada de los nuevos lectores.

En definitiva, resultará muy sencilla –quizás demasiado– a cualquier aficionado con cierto bagaje, pero permitirá a los iniciados a ir familiarizándose.

Tiempo

- T.1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto
 - Parque jurásico* (Crichton 1990)
 - T.1.1: La sociedad ha sido transformada debido a la alteración radical de un acontecimiento histórico, producida antes del momento de escritura del texto
 - El hombre en el castillo* (Dick 1962)
- T.2: Tiempo indefinido o claramente posterior al de la escritura del texto
 - T.2.1: Extrapolación social de un problema
 - T.2.2: Humanidad post-apocalíptica
 - La carretera* (McCarthy. 2006)
 - T.2.3: Utopía
 - La mano izquierda de la oscuridad* (Le Guin 1969)
- T.3: Tiempo cronológicamente anterior en al menos veinte años a la escritura del texto
 - T.3.1: Hechos ambientados en una sociedad inglesa victoriana (1851-1900) alternativa, en cuanto a que dispone de una tecnología más avanzada que la históricamente verificable (steampunk)
 - Las puertas de Anubis* (Powers 1983)
- T.4: Viaje en el tiempo
 - T.4.1: Respeto rígido de los acontecimientos de cualquiera de las coordenadas temporales
 - Puerta al verano* (Heinlein 1957a)
 - T.4.2: Alteración de los acontecimientos por cambio en el pasado
 - T.4.2.1: Por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto
 - Lo que el tiempo se llevó* (W. Moore 1953)
 - T.4.2.2: Por acción de una organización que prevé los acontecimientos desde fuera de las coordenadas temporales
 - El fin de la eternidad* (Asimov 1955)
 - T.4.3: Creación de un universo paralelo debido al viaje en el tiempo
 - Cronopaisaje* (Benford 1980)

Espacio

- E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra
 - La tierra permanece* (Stewart 1949)
- E.2: Acción desarrollada en otros planetas
 - E.2.1: Planetas dominados por la raza extraterrestre autónoma
 - Un caso de conciencia* (Blish 1958)
 - E.2.2: Planetas con colonia humana
 - E.2.2.1: Imperios galácticos
 - Pensad en Flebas* (Banks 1987)
 - E.2.2.2: Planetas con convivencia de numerosas razas
 - La estación de la calle Perdido* (Mieville 2000)
- E.3: Acción desarrollada en medio del vacío cósmico
 - E.3.1: Acción desarrollada en una nave generacional
 - La nave* (Salvador 1959)
 - E.3.2: Acción desarrollada en una nave espacial no generacional
 - Nova* (Delany 1968)

Personajes

- P.1: Seres humanos (la presencia de otro tipo de personajes resulta anecdótica o ambiental)
 - P.1.1: Cíborgs
 - Homo plus* (Pohl 1976)
 - P.1.2: Cambios en el ser humano debidos a la tecnología, sin llegar al cíborg
 - Flores para Algernon* (Keyes 1966)
 - P.1.3: Clones
 - Nunca me abandones* (Ishiguro 2005).
- P.2: Mutantes
 - Juan Raro* (Stapledon 1935)
- P.3: Extraterrestres
 - Un caso de conciencia* (Blish 1958)
- P.4: Seres inteligentes artificiales
 - P.4.1: Robots
 - Los robots* (Asimov 1982)
 - P.4.2: Ordenadores superdesarrollados
 - La sonrisa del gato* (Martínez 1995)

Glosario

AL ESCRIBIR ESTAS referencias terminológicas, me ha invadido el miedo a que se produzca el efecto contrario al que pretendo: tranquilizarte, amable lector, si eres profano en cualquiera de las materias que aquí se desarrollan. Así contemplada, esta terminología quizás espante y haga pensar que habrá que acudir a ella con dificultad a cada página. En absoluto. Los términos son también explicados en el interior del libro de manera paulatina y, ojalá, bastante clara. Estas páginas son sólo un lugar donde acomodar un segundo marcapáginas y así disponer de un recordatorio fácil y rápido que, espero, no sea apenas necesario.

Glosario teórico

Actante (y actancial): empleo el término «actante» desde la visión de Mieke Bal, mucho más compleja que la de Greimas (1966). Un actante es un personaje contemplado sólo desde su función narrativa dentro de una oposición de acciones. Desde la óptica de Bal, el concepto conlleva una serie de características particulares que por su propia naturaleza le hacen ir más allá de su mera función como motor o colaborador en el desarrollo de los acontecimientos (Bal 1997: 33-50).

Acto de habla ilocutivo: acto de habla que establece cierto contrato con el receptor, que busca interaccionar con él.

Acto de habla perlocutivo: consecuencia motivada por un acto de habla.

Acto de habla realizativo: acto de habla que, desde su significado, en su propia ejecución conlleva una acción.

Apocalíptico: término de Umberto Eco para referirse a la actitud cultural consistente en considerar válidas tan sólo las manifestaciones estéticas que desarrollan una cierta línea de profundidad intelectual elitista y en despreciar todo aquello que no siga sus parámetros. Además, esta actitud se acompaña a menudo con una sensación de deterioro de la cultura general por su popularización.

Campo de referencia externo: a partir del concepto de Harshaw, conjunto de elementos de la realidad empírica que sirven para entender una obra de ficción literaria.

Campo de referencia interno: a partir del concepto de Harshaw, conjunto de elementos explícitos en una obra literaria y que constituyen el mundo posible correspondiente de dicha obra.

Competencia ficcional: aptitud de un lector para aceptar el pacto de ficción propuesto por un texto literario.

Contrato de ficción: la peculiar manera de enfrentar el pacto de ficción que posee cada género, según el tipo de relación con la realidad que propone.

Catarsis cognitiva: parte del principio de que el lector espera encontrar ciertas cuestiones intelectuales o no encontrarlas mientras accede a una obra estética. El choque entre esa esperanza y su frustración —principio de funcionamiento de la obra estética— crea una disonancia: un replanteamiento intelectual. Responde al concepto de «desautomatización» y es previo a una respuesta emocional o sentimental por parte del lector. Se basa en los conocimientos y las creencias sobre la realidad.

Epígonos genéricos: aquellas obras que recogen todas las características del género sin innovación ni trascendencia alguna.

Fábula: término de teoría de la narrativa que se refiere a la historia narrada, tal y como existiría de haberse dado en nuestra realidad temporal, es decir, lineal, cronológica, sin juegos temporales. No es siquiera el texto escrito, aunque esté narrado linealmente.

Forma interior: término de la teoría estilística, empleado por Leo Spitzer y desarrollado primero por Dámaso Alonso y, ya fuera de la estilística pero con fuerte influjo de ella, por Antonio García Berrio. La empleo, como explico en el epígrafe correspondiente, de una manera más cercano a la de Dámaso Alonso. Defiendo que se pueden rastrear tanto una forma interior de cada género como una forma

interior de cada obra, las cuales se crean o se manipulan durante la fase retórica de la intelección. De este modo, la forma interior es el principio estético intuido por el texto que se refleja en una realización formal: la obra literaria.

Forma interior de un género: el vislumbre de las posibilidades y las líneas de actuación que pueden establecerse en una obra a partir de sus características genéricas. La expresión formal exterior de estas características son los rasgos dominantes.

Fuerza autenticadora: la capacidad de apoyar el cumplimiento del pacto de ficción por parte de los elementos que constituyen la obra literaria.

Híbrido: obra literaria que participa de rasgos dominantes de diferentes géneros literarios.

Inmersión ficcional: situación vivida por el lector de una ficción literaria cuando está aceptando plenamente el pacto de ficción.

Integrado: término de Umberto Eco para referirse a la actitud cultural consistente en aceptar aquellas manifestaciones estéticas superficiales que conllevan un continuismo de las imposiciones tradicionales, sobre todo capitalistas. Para diferenciarlo del participio usual del verbo «integrar», cuando empleo el término con el sema propuesto por Eco lo marco con comillas.

Literariedad: cualidad que hace que un texto sea literario. De todas las posibilidades, me adhiero a las teorías que la encuentran en los textos verbales ficcionales que leemos desde unos principios meramente estéticos.

Marco de referencia: conjunto de campo de referencia interno y campo de referencia externo en el que se incluyen todas las referencias de un análisis literario.

Motivo: «constelaciones y situaciones que están profundamente enraizados en la naturaleza humana, formando lo que podríamos denominar las constantes antropológicas» (Naupert 2001: 105).

Mundo posible: la entelequia constituida por el campo de referencia interno de una obra literaria tras establecer las relaciones pertinentes entre sus elementos, las cuales se convierten en sus leyes de funcionamiento.

Nóvum: término de Suvin referido al motivo que constituye la base de desarrollo de cualquier obra de ficción prospectiva o de ciencia ficción y que deberá ser proyectivo, pero no sobrenatural.

Pacto de ficción: relación que se establece entre el texto y el lector, por la cual este asume el mundo posible de la obra como si fuera una realidad.

Paraliteratura: textos que no pueden ser calificados como «literatura», a pesar de contener numerosos elementos literarios.

Poeticidad: cualidad de un texto literario de crear posibles connotaciones.

Rasgo dominante: característica de un género literario compartida por todas las obras de dicho género o, dicho de otro modo, aquellos rasgos cuya importancia en el género lo distinguen de otros géneros. A diferencia de la forma interior del género, que está implícita, los rasgos dominantes son explícitos, y pueden rastrearse textualmente a través de lo que podríamos denominar «marcas de dominación»: los momentos explícitos en el texto en los que se revelan los rasgos dominantes.

Semantización: según Walter Mignolo, conjunto de elementos que condicionan que el relato del narrador sea asumido como verdadero.

Subliteratura: Según cierta tradición, literatura de tan baja calidad que no se considera digna de atención. En mi opinión, este término se usa con demasiada facilidad en tono despectivo.

Suspensión de la incredulidad: término propuesto por Coleridge para referirse al momento en que el lector acepta el pacto de ficción y asume la ficción leída como si fuera real.

Tópicos: lugares comunes, ya contextualizados literariamente a partir de su persistente uso en obras diferentes de diferentes autores.

Universo posible: cada género literario, que contiene en sí las leyes (forma interior y rasgos dominantes) que caracterizan a los mundos posibles que los forman.

Glosario retórico

Intelección: nivel más profundo de la obra y en el cual se configura la forma interior de la misma; es el momento de formación de la «idea» y del «tono» que luego se concretarán en los siguientes niveles.

Invencción: nivel que incluye todo lo referido a la trama, las ambientaciones y los personajes de la obra.

Disposición: nivel que incluye el trabajo de distribución de la información, de la presentación de los acontecimientos.

Elocución: nivel de lo expresivo en una obra.

Memoria: nivel de la influencia en el discurso de las partes anteriores de dicho discurso (memoria cotextual) y de la influencia en el discurso y en el acto de leer en lo extradiegético, lo ajeno al texto propiamente dicho (nivel contextual). Incluye los posibles horizontes de expectativas y el campo de referencia externo.

Acto de leer: nivel de recepción de la obra literaria.

Glosario de ficción proyectiva

Androide: robot con forma humana.

Bolsilibro: libros de pequeño formato de literatura popular que solían comprarse baratos e incluso intercambiarse en establecimientos diversos durante los años sesenta y setenta en España. Es, de alguna manera, un equivalente al *pulp* estadounidense.

Ciberpunk: movimiento prospectivo que durante los ochenta basaba sus relatos en mundos dominados por las grandes corporaciones y una fuerte interacción entre seres humanos e inteligencias artificiales.

Distopía: visión negativa de una sociedad ficticia basada en la hiperbolización de los problemas culturales de nuestra sociedad.

Edad de Oro de la ciencia ficción: periodo de asentamiento del género, comprendido entre los años cuarenta y cincuenta, y marcado por la narrativa de autores como Heinlein, Bradbury, Clarke, Asimov, Bester o Sturgeon, entre otros.

Espada y brujería: subgénero de la literatura maravillosa ambientado en una Edad Media alternativa a la real, con numerosas aventuras y presencia de elementos mágicos. También es denominado «Fantasía heroica».

Fándom: conjunto de los aficionados activos de cualquier tipo de ficción proyectiva

Fantástica (literatura): literatura basada en un suceso sobrenatural que rompe de modo traumático nuestras convicciones sobre el funcionamiento de la realidad.

Fanzine: revista editada por aficionados, por lo general con medios rudimentarios y escasa tirada. Algunos llegaron a ser muy populares y alcanzaron incluso distribución nacional en librerías especializadas. Hoy se encuentran casi extintos debido a las posibilidades ofrecidas por internet.

Fix-up: novela construida mediante cuentos que pueden leerse de manera independiente, pero que mantienen cierta relación argumental entre sí y cuyo sentido completo se alcanza desde el conjunto.

Hard: subgénero de la ciencia ficción basado en el desarrollo –lo más rigurosamente posible– de una teoría científica

I.A.: inteligencia artificial; a menudo se usa el término para designar ordenadores que han desarrollado una inteligencia superior a la humana en algún aspecto. En la ciencia ficción, suelen sentir cierta debilidad por jugar con el destino de los seres humanos.

Maravillosa (literatura): literatura basada en sociedades donde los hechos sobrenaturales se aceptan como algo cotidiano.

New Wave: movimiento literario de la ciencia ficción que durante los años sesenta y setenta buscó una renovación del género basada tanto en un mayor cuidado lingüístico-expresivo como en la experimentación literaria.

Novelas de franquicia: herederas de los bolsilibros y del *pulp* que con escasos recursos estéticos desarrollan novelas juveniles de aventuras en mundos de ficción proyectiva vinculados a un juego de rol, de tablero o de ordenador o a una serie de televisión o película previas.

Pulp: literatura popular de aventuras, terror, policiaca o de amor sin demasiadas pretensiones artísticas que se vendía en los quioscos estadounidenses a mediados del siglo XX.

Robot: ser inteligente artificial capaz de moverse por sí mismo.

Sobrenatural (tomado del diccionario de la RAE): «que excede los términos de la naturaleza».

Space opera: sub-género de la ciencia ficción cuyo motor principal son las aventuras y cuya principal ambientación suelen ser extraños planetas y las distancias cósmicas.

Ucronía: relato basado en un supuesto cambio producido en la historia para producir una realidad alternativa.

Utopía: sociedad ideal basada en la superación de los problemas culturales de nuestra sociedad marco.

Bibliografía

ADJUNTO TRES BIBLIOGRAFÍAS: las literarias general y desglosada contienen las mismas referencias, presentadas de manera diferente. La primera está orientada, como la mayoría de las bibliografías, a facilitar los datos referentes a una obra concreta mediante la búsqueda alfabética por autor. La segunda sirve de ejemplo de ordenación por contratos de ficción respecto a las propuestas del libro, al tiempo que permite acudir a buscar referencias de un contrato de ficción concreto. La tercera la he destinado a estudios de todo tipo.

Muchas de las citas de artículos de Augusto Uribe carecen de la mayor parte de los datos porque no son publicaciones en un sentido estricto, sino *fanzines* sin dato editorial alguno. Sólo se puede acceder a ellos por contacto directo con el autor o a través de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia ficción y Terror: www.aefcft.com. Sería deseable que algún día fueran agrupados todos en un libro y publicados, por tratarse en muchos casos de las únicas referencias disponibles sobre la ciencia ficción española primitiva.

La clasificación contiene algunos ejemplos difíciles, no tanto por su naturaleza, como por sus elementos paratextuales, como es el caso de las antologías de relatos. En algunas antologías se han agrupado cuentos de diferentes contratos de ficción, como en *Los viajes de Gulliver* o la de Max Aub. En algún caso, los he incluido en ambos apartados, al no poder diferenciar bien el conjunto. No obstante, en la mayor parte de los ejemplos, he optado por situar el conjunto dentro de un contrato de ficción u otro.

Cualquier experto en cómics se habría sentido molesto —con razón— al verlos incluidos dentro de bibliografías literarias. Por ello, me ha parecido más interesante referirme a «Bibliografías narrativas», por respetar las relaciones genéricas que pretendo plasmar. Por esto mismo, debería haber incluido las referencias cinematográficas, pero por su propia naturaleza no me ha parecido necesario aportar más datos para su consulta que los facilitados en el propio estudio.

Debo agradecer, por último, el magnífico trabajo de los miembros de la web *Tercera Fundación* (www.tercerafundacion.net) para la consecución de este libro. Es un excelente lugar de referencia sobre literatura de género que me ha sacado de más de un apuro. Su rigor y su detallismo no merecen la calificación de «publicación de aficionados», aunque esa sea su espíritu. Su profesionalidad y dedicación son dignos de elogio.

Bibliografía narrativa general

- AGUILERA, Juan Miguel (1998), *La locura de Dios*, Barcelona: Ediciones B.
- (2005), *Mundos y demonios*, Madrid: Bibliópolis.
- (2009), *La red de Indra*, Madrid: Alamut.
- AGUILERA, Juan Miguel, y REDAL, Javier (1988), *Mundos en el abismo*, Barcelona: Ultramar.
- (1990), *Hijos de la eternidad*, Barcelona: Ultramar.
- (1994a), *En un vacío insondable*, Barcelona: Ediciones B.
- (1994b), *El refugio*, Barcelona: Ediciones B.
- (2001), *Mundos en la eternidad*, Madrid: Equipo Sirius.
- AGUIMANA DE VECA, Tirso (1870-1871), “Una temporada en el más bello de los planetas” en Santiáñez-Tió, Nil (ed.), *De la Luna a Mecnópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995, pp. 57-82.
- ALBA, Víctor (1976), *1936-1976: Historia de la IIª República Española*. Barcelona: Planeta.
- ALDISS, Brian (1958), *La nave estelar*, Barcelona: Edhasa, 1990.
- (1960), *Galaxias como granos de arena*, Barcelona: Plaza&Janés, 1999.
- (1964), *Invernáculo*, Barcelona: Minotauro, 1982.
- (1956-1965), *Los mejores relatos de ciencia ficción*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- (1965), *A cabeza descalsa*, Barcelona: Acervo, 1979.
- (1968), *Informe sobre probabilidad A*, Barcelona: Minotauro, 1999.
- (1970), *El momento del eclipse*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- ANDERSON, Poul (1991), *La patrulla del tiempo*, Barcelona: Ediciones B, 2000.
- ANÓNIMO (h. 1140), *Cantar de mío cid*, Madrid: Cátedra, 2007.
- ARAQUISTÁIN, Luis (1923), *El archipiélago maravilloso*. Madrid: Mundo Latino.
- ARNASON, Eleanor (1991), *Una mujer del pueblo de hierro*, Barcelona: Ediciones B, 2005.
- ARSENAL, León (2000), *Besos de alacrán*, Madrid: Metrópolis Milenio.
- ASIMOV, Isaac (1941), “Razón” en Asimov, Isaac (1982), *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, 1982, pp. 216-233.
- (1942), “Círculo vicioso” en Asimov, Isaac (1982), *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, 1984, pp. 198-215.
- (1954), *Bóvedas de acero*, Madrid: Bibliópolis, 2003.
- (1955), *El fin de la eternidad*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- (1971), *Estoy en Puertomarte sin Hilda*, Madrid: Alianza, 1986.
- (1972), *Los propios dioses*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- (1976), “El hombre del bicentenario” en Asimov, Isaac (1982), *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, 1984, pp. 494-529.
- (1982), *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, 1984.
- (1951-1986), *Fundación*, Barcelona: Plaza & Janés, 1992-1997.
- AUB, Max (1960-1965), *Relatos II. Los relatos de El Laberinto mágico. Obras completas*, IV, Valencia: Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- AUSTER, Paul (1992), *Leviatán*, Barcelona: Anagrama, 2004.
- AZPEITIA, Javier (2007), *Nadie me mata*, Barcelona: Tusquets.

- BALLARD, James Graham (1962), *El mundo sumergido*, Barcelona: Minotauro, 1988.
- (1970), *La exhibición de atrocidades*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- (1973), *Crash*, Barcelona: Minotauro, 1996.
- (1974), *La isla de cemento*, Barcelona: Minotauro, 1984.
- (2000), *Super-Cannes*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- BALZAC (1833), *Eugénie Grandet*, Barcelona: EDAF, 2002.
- BANKS, Iain M. (1987), *Pensad en Flebas*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- (1988), *El jugador*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- (1996), *Excesión*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2004.
- BARCELÓ, Elia (1993), *El mundo de Yarek*, Madrid: Lengua de trapo, 1994.
- (1994), *Consecuencias naturales*, Madrid: Miraguano.
- (2003), *El secreto del orfebre*, Madrid: Lengua de trapo.
- (2007), *Corazón de tango*, Madrid: 451 editores.
- BARCELÓ, Miquel y HAINING, Peter (1997), *Cronopaisajes: Historias de viajes en el tiempo*, Barcelona: Ediciones B.
- BARCELÓ, Miquel y ROMERO, Pedro Jorge (2001), *El otoño de las estrellas*, Barcelona: Ediciones B.
- BAROJA, Pío (1911), *El árbol de la ciencia*, Madrid: Cátedra, 1991.
- BARRY, Max (1999), *Jennifer Gobierno*, Salamanca: Tropismos, 2005.
- BEAR, Greg (1985), *Música en la sangre*, Barcelona: Ultramar, 1987.
- *Marte se mueve* (1993), Barcelona: Ediciones B, 1995.
- *La radio de Darwin* (1999), Barcelona: Ediciones B, 2007.
- BECKETT, Samuel (1952), *Esperando a Godot*, Barcelona: Tusquets 2007.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1858-1865), *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*. Barcelona: Planeta, 1982.
- BELLAMY, Edward (1888), *El año 2000: una visión retrospectiva*, Barcelona: Abraxas, 2000.
- BENFORD, Gregory (1977), *En el océano de la noche*, Barcelona: Ediciones B, 1998.
- (1980), *Cronopaisaje*, Barcelona: Ediciones B, 1994.
- BERCEO, Gonzalo de (s. XIII), *Milagros de nuestra señora*, Barcelona: Planeta, 1983.
- BERGERAC, Cyrano de (1657), *Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol*, Madrid: Calpe, 1924.
- BERMÚDEZ CASTILLO, Gabriel (1976), *Viaje a un planeta Wu-Wei*, Barcelona: Acervo.
- (1978), *El señor de la rueda*, Barcelona: Orbis, 1987.
- (1993), *Salud mortal*, Madrid: Miraguano.
- BESTER, Alfred (1953), *El hombre demolido*, Barcelona: Minotauro, 1988.
- (1956), *Las estrellas, mi destino*, Barcelona: Gigamesh, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo (1940), *La invención de Morel*, Madrid: Alianza, 1999.
- BISHOP, John Michael (1982), *Solo un enemigo: el tiempo*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2005.
- BLISH, James (1958), *Un caso de conciencia*, Barcelona: Orbis, 1986.
- BORGES, Jorge Luis (1941), “La biblioteca de Babel” en *Prosa Completa 2: Historias de la eternidad, Ficciones, El Aleph*, Barcelona: Bruguera, 1985, pp. 155-162.
- BRADBURY, Ray (1950), *Crónicas marcianas*, Barcelona: Minotauro, 1997.
- (1951a), “Una noche o una mañana cualquiera” en *El hombre ilustrado*, Barcelona: Minotauro, 2003, pp. 147-159.
- (1951b), *El hombre ilustrado*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1953), *Fahrenheit 451*, Barcelona: Minotauro, 2007.
- BRIN, David (1980), *Navegante solar*, Barcelona: Ediciones B, 1993.
- *Marea estelar* (1983), Barcelona: Acervo, 1986.
- (1985), *El cartero (Mensajero del futuro)*, Barcelona: Ediciones B, 2007.
- BROWN, Fredric (1950), *La noche a través del espejo*, Gijón: Júcar, 1987.
- (1955), *Marcianos Go Home!*, Madrid: Bibliópolis, 2003.
- (1941-1947), *Ven y enloquece, y otros cuentos de marcianos*, Barcelona: Gigamesh, 2005.
- (1950-1965), *Luna de miel en el infierno y otros cuentos de marcianos*, Barcelona: Gigamesh, 2006.
- BRUNNER, John (1968), *Todos sobre Zanzibar*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 2006.
- (1975), *El jinete en la onda del shock*, Barcelona: Salvat, 1988.
- BURGUESS, Anthony (1962), *La naranja mecánica*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- BURROUGHS, Edgar Rice (1917), *Una princesa de Marte*, Madrid: Río Henares, 2005.
- (1920), *Thuvia, doncella de Marte*, Madrid: Río Henares, 2005.
- BUTLER, Samuel (1872), *Erewhorn o Tras las montañas*, Madrid: Cátedra, 2000.
- CADALSO, José (1789), *Noches lúgubres*, Madrid: Cátedra, 1993.
- CAMUS, Albert (1944), *Calígula*, Madrid: Alianza, 2001.
- ČAPEK, Karel (1921), *R.U.R.*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1936), *La guerra de las salamandras*, Barcelona: Gigamesh, 2002.
- CARD, Orson Scott (1985), *El juego de Ender*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- (1986), *La voz de los muertos*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- CARROLL, Lewis (1865), *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, Madrid: Anaya, 1999.
- CASARIEGO, Nicolás (2005), *Cazadores de luz*, Barcelona: Destino.
- CERVANTES, Miguel de (1605-1615), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Planeta, 1990.
- CHABON, Michel (2000), *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*, Barcelona: Mondadori, 2002.
- (2007), *El sindicato de policía yiddish*, Barcelona: Mondadori, 2008.
- CHAUCER, Geoffrey (1410), *Cuentos de Canterbury*, Madrid: Cátedra, 1997.
- CHIANG, Ted (1990-2002), *La historia de tu vida*, Madrid: Bibliópolis, 2004.
- “CLARÍN”, Leopoldo Alas (1884), *La regenta*, Madrid: Cátedra, 1987.
- (1886), “Cuento futuro” en Santiáñez-Tió, Nil (ed.), *De la Luna a Mecanópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995, pp. 153-183.
- CLARKE, Arthur C. (1953), *El fin de la infancia*, Barcelona: Minotauro, 1993.
- (1968) *2001, una odisea espacial*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
- (1972), *Cita con Rama*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- (1979), *Las fuentes del paraíso*, Barcelona: Ultramar, 1983.

- COETZEE, John Maxwell (1980), *Esperando a los bárbaros*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- CONAN DOYLE, Arthur (1887), *Estudio en escarlata*, Madrid: Anaya, 2001.
- (1912), *El mundo perdido*, Madrid: Anaya, 2002.
- CONRAD, Joseph (1895), *Lord Jim*, Madrid: El Mundo, 1999.
- CORTÁZAR, Julio (1956), “La noche boca arriba” en *Final del juego*, Madrid: Punto de Lectura 2009.
- (1963), *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 1996.
- CRICHTON, Michael (1990), *Jurassic Park*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- DELANY, Samuel R. (1966), *Babel-17*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- (1967), *La intersección de Einstein*, Barcelona: Minotauro, 1991.
- (1968), *Nova*, Barcelona: Minotauro, 1989.
- (1975), *Dhalgren*, Barcelona: Ultramar, 1987.
- DELIBES, Miguel (1998), *El hereje*, Barcelona: Destino.
- DI FILIPPO, Paul (1995), *La trilogía steampunk*, Granada: Grupo AJEC, 2008.
- DICK, Philip K. (1955), *Lotería solar*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- (1962), *El hombre en el castillo*, Barcelona: Minotauro, 1994.
- (1968), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona: Minotauro, 1997.
- (1969), *Ubik*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- (1977), *Una mirada a la oscuridad*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- (1981a), *Valis*, Barcelona: Minotauro, 2000.
- (1981b), *La invasión divina*, Barcelona: Minotauro, 2004.
- (1985), *Radio Libre Albemut*, Barcelona: Ultramar, 1990.
- DICKSON, Gordon R. (1960), *Dorsai*, Madrid: Miraguano, 1989.
- DÍEZ, Julián (ed.) (1982-2002), *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- DISCH, Thomas S. (1968), *Campo de concentración*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- (1972), *334*, Barcelona: Ultramar, 1992.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor (1866), “Crimen y castigo” en Dostoyevski, Fiodor, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 2003, pp. 17-399.
- DUMAS, Alexandre (1844), *Los tres mosqueteros*, Madrid: Anaya, 1999.
- EGAN, Greg (1994), *Ciudad permutación*, Barcelona: Zeta Bolsillo, 2008.
- (1995a), *El instante Aleph*, Barcelona: Gigamesh, 2000.
- (1995b), *Axiomático*, Granada, Grupo AJEC, 2006.
- ESCHBACH, Andreas (2001), *los tejedores de cabellos*, Madrid: Bibliópolis, 2004.
- EXIMENO, Santiago (2003), “La hora de la verdad” en Eximeno, Santiago (2008), *Bebés jugando con cuchillos*, Granada: Grupo AJEC, pp. 77-86.
- FABER, Michel (2000), *Bajo la piel*, Barcelona: Anagrama, 2002.
- FARMER, Philip José (1961), *Los amantes*, Barcelona: Orbis, 1985.
- (1967), “Los jinetes del salario púrpura” en Asimov, Isaac (ed.) (1971), *Los premios Hugo 1968-1969*, Barcelona: Martínez Roca, 1987, pp. 90-158.
- (1971), *A vuestros cuerpos dispersos*. Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- (1975), *Venus en la concha*, Madrid: Francisco Arellano, 1977.
- FLAUBERT, Gustave (1857), *Madame Bovary*, Madrid: Cátedra, 1986.
- DE FOXÁ, Agustín (1935-1958), *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos*, Madrid: La biblioteca del laberinto, 2009.
- “Otoño del 3006” en DE FOXÁ, Agustín (1935-1958), *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos*, Madrid: La biblioteca del laberinto, 2009, pp. 151-206.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Madrid: Cátedra, 2000.
- (1981), *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel (1965), *Construcción 53*, Madrid: Fermín Uriarte.
- GIBSON, William (1984), *Neuromante*, Barcelona: Minotauro, 1997.
- (1986), *Conde Cero*, Barcelona: Minotauro, 1998.
- (1988), *Mona Lisa acelerada*, Barcelona: Minotauro, 1998.
- GIBSON, William y STERLING, Bruce (1990), *The Difference Engine*, Londres: Victor Gollancz.
- GÓNGORA, Luis de (1612), *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid: Cátedra, 1987.
- (1613), *Soledades*, Madrid: Cátedra, 1984.
- GRAVES, Robert (1934), *Yo, Claudio*, Madrid: Alianza, 1998.
- HALDEMAN, Joe (1975), *La guerra interminable*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 2006.
- HANNAHAN, Patrick (1971), *Gigamesh*, Dublín, Transworld Publishers.
- HARRIS, Robert (1994), *Patria*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- HARRISON, M. John (2002), *Luz*, Madrid: Bibliópolis, 2003.
- HASSEL, Sven (1968), *Los panzers de la muerte*, Barcelona: Inédita, 2007.
- HEINLEIN, Robert Anson (1951), *Amo de títeres*, Barcelona: Orbis, 1987.
- (1957a), *Puerta al verano*, Madrid: La Factoría de Ideas, 1986.
- (1957b), *Ciudadano de la galaxia*, Barcelona: Ediciones B, 1989.
- (1959), *Tropas del espacio*, Barcelona: Martínez Roca, 1989.
- (1961), *Forastero en tierra extraña*, Barcelona: Plaza&Janés 1996.
- (1966), *La luna es una cruel amante*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2003.
- (1967), *Historia del futuro*, Barcelona: Orbis, 1987.
- (1982), *Viernes*, Barcelona: Ultramar, 1985.
- HERBERT, Frank (1965), *Dune*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
- HOBAN, Russell (1988), *Dudo errante (Riddley Walker)*, Córdoba: Berenice, 2005.
- HOFFMANN, E.T.A. (1817), “El hombre de arena” en *Cuentos I*, Madrid: Alianza, 2002.
- HOMERO (s. VIII a. C.), *Iliada: Versión rítmica de Agustín García Calvo*, Zamora: Lucina, 1995.
- HOULLEBECQ, Michel (2005), *La posibilidad de una isla*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- HUGO, Victor (1862), *Los miserables*, Barcelona: Debolsillo, 2005.
- HUXLEY, Aldous (1932), *Un mundo feliz*, Barcelona: Plaza&Janés 2000.
- IBÁÑEZ, Andrés (1995), *La música del mundo*, Barcelona: Anagrama.
- (1999), *El mundo en la era de Varick*, Madrid: Siruela.
- (2003), *La sombra del pájaro lira*, Barcelona: Seix Barral.
- (2009), *Memorias de un hombre de madera*, Palencia: Menoscuarto.
- IBSEN, Henrik (1879), *Casa de muñecas*, Madrid: EDAF, 1984.
- ISHIGURO, Kazuo (2005), *Nunca me abandones*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- JETER, Kevin Wayne (1979), *Morlock Nights*, Nueva York: DAW.

- JODOROWSKY, Alejandro y JIMÉNEZ, Juan (1993-2003), *La casta de los metabarones*, Barcelona: Reservoir Books, 2007.
- JOYCE, James (1939), *Finnegans Wake*, Madrid: Cátedra, 1992.
- KEYES, Daniel (1966), *Flores para Algernon*, Barcelona: Acervo, 1982.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomassi Di (1957), *El gatopardo*, Madrid: Cátedra, 1989.
- LE FANU, Sheridan (1872), *Carmilla*, Barcelona: Obelisco, 2005.
- LE GUIN, Ursula K. (1968), *Un mago de Terramar*, Barcelona: Minotauro, 1983.
- (1969), *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona: Minotauro, 1980.
- (1972), *El nombre del mundo es bosque*, Barcelona: Minotauro, 1986.
- (1974), *Los desposeídos*, Barcelona: Minotauro, 1983.
- (1975), *Las doce moradas del viento*, Barcelona: Edhasa, 2004.
- (1985), *El eterno regreso a casa*, Barcelona: Edhasa, 2005.
- (2000), *El relato*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- LEIBER, Fritz (1959-1965), *Crónicas del Gran Tiempo*, Barcelona: Orbis, 1984.
- (1958a), *El Gran Tiempo*, Barcelona: Adiaxs, 1983.
- (1958b), “Intenta cambiar el pasado” en *Crónicas del Gran Tiempo*, Barcelona: Orbis, 1984, pp. 17-24.
- LEM, Stanislaw (1961a), *Solaris*, Barcelona: Minotauro, 1974.
- (1961b), *Memorias encontradas en una bañera*, Barcelona: Edhasa, 1987.
- (1971a), *Congreso de futurología*, Madrid: Alianza, 1985.
- (1971b), *Diarios de las estrellas*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- (1973a), *El invencible*, Barcelona: Minotauro, 1976.
- (1973b), *Un valor imaginario*, Barcelona: Bruguera, 1986.
- (1973c), *Vacío perfecto*, Madrid: Impedimenta, 2008.
- (1979), *La investigación*, Barcelona: Suma de Letras, 2000.
- LLADÓ, Miguel Ángel (1991), *Eterno oscuro*, Madrid: Miraguano.
- LONDON, Jack (1908), *El talón de hierro*, Madrid: Endymion, 1997.
- LOPE DE VEGA, Félix (1613-1615), *El perro del hortelano*, Madrid: Cátedra, 1998.
- LOVECRAFT, Howard Philips (1929) “El horror de Dunwich” en *Narrativa completa*, vol. II, Madrid: Valdemar, 2007, pp. 237-290.
- (1931), “En las montañas de la locura” en *Narrativa completa*, vol. II, Madrid: Valdemar, 2007, pp. 365-483.
- MADARIAGA, Salvador de (1925), *La jirafa sagrada*, Buenos Aires: Sudamericana, 1948.
- MALLORQUÍ, César (1993), “La casa del doctor Pétalo” en Mallorquí, César, *El círculo de Jericó*, Barcelona: Ediciones B, 1995, pp. 271-364.
- (1995), “El coleccionista de sellos” en VV.AA. (1995), *Premios UPC 1995*, Barcelona: Ediciones B, 1996, pp. 25-173.
- MAMET, David (1984), *Glengarry Glen Rose; Casa de juegos*, Madrid: Cátedra, 2000.
- MANN, Thomas (1911), *Muerte en Venecia*, Barcelona: Edhasa, 1986.
- MARES, Daniel (1994), 6, Madrid: Río Henares, 2003.
- (2008) *Madrid*, Granada: Parnaso, 2007.
- MARÍN, Rafael (1982a), *Lágrimas de luz*, Barcelona: Gigamesh, 2002.
- (1982b), “Mein Führer” en Díez, Julián (ed.) (2003), *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, Barcelona: Minotauro, pp. 31-48.
- (1997), *Mundo de dioses*, Barcelona: Ediciones B.
- (2006), *Juglar*, Barcelona: Minotauro.
- MARTIN, George R.R. (1996-2005), *Canción de hielo y fuego*, Barcelona: Gigamesh, 2002-2007.
- MARTÍNEZ, Rodolfo (1995), *La sonrisa del gato*, Madrid: Miraguano.
- (2004), *El sueño del Rey Rojo*, Gijón: Sportula, 2010.
- (2009), *El adepto de la reina*, Gijón: Sportula.
- MATHESON, Richard (1954), *Soy leyenda*, Barcelona: Minotauro, 1995.
- MCCARTHY, Cormac (2006), *La carretera*, Barcelona: Mondadori, 2007.
- MCMASTER BUJOLD, Lois (1988), *En caída libre*, Barcelona: Ediciones B, 1990.
- MCDEVITT, Jack (1995), *Las máquinas de Dios*, Madrid: La Factoría de Ideas, 1988.
- MCURTREY, Larry (1985), *Lonesome Dove*, Barcelona: Plaza & Janés, 1992.
- MELVILLE, Herman (1851), *Moby Dick*, Barcelona: Planeta, 1992.
- MENDOZA, Eduardo (1991), *Sin noticias de Gurb*, Barcelona: Seix Barral, 2003.
- MERINO, José María (1976), *Novela de Andrés Choz*, Madrid: Suma de letras.
- (1985), *La orilla oscura*, Madrid: Alfaguara, 1995.
- (2008), *Las puertas de lo posible: Cuentos de pasado mañana*, Madrid: Páginas de Espuma.
- MIEVILLE, China (2000), *La estación de la calle Perdido*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2001.
- MILLER, Walter M. (1960), *Cántico por San Leibowitz*, Barcelona: Ediciones B, 2008.
- MILTON, John (1667), *El paraíso perdido*, Madrid: Cátedra, 1986.
- MOEBIUS (1977), *El garaje hermético*, Barcelona: Eurocómic, 1984.
- MOORCOCK, Michael (1969), *El programa final*, Barcelona: Minotauro, 1979.
- (1971), *El caballero de las espadas*, Madrid: Miraguano, 1988.
- (1972), *Crónicas de Elric: El emperador albino*, vol. I, Barcelona: Edhasa, 2006.
- MOORE, Alan y GIBBONS, Dave (1986-1987), *Watchmen*, Barcelona: Planeta DeAgostini, 2007.
- MOORE, Alan y Eddie Campbell (1991-1998), *From Hell*, Barcelona: Planeta, 2001.
- MOORE, Ward (1953), *Lo que el tiempo se llevó*, Barcelona: Martínez Roca, 1989.
- MORGAN, Richard (2002), *Carbono alterado*, Barcelona: Minotauro, 2005.
- (2004), *Leyes de mercado*, Barcelona: Gigamesh, 2006.
- NEGRETE, Javier (1993), *Estado crepuscular*, Madrid: Río Henares, 2003.
- (1996a), “Lux Aeterna” en VV.AA. (1996), *Premio UPC 1995*, Barcelona: Ediciones B, pp. 175-262.
- (1996b), *Nox perpetua*, Madrid: SM.
- (1997), *La mirada de las furias*, Barcelona: Ediciones B.
- (2003), *La espada de fuego*, Barcelona: Minotauro.
- NIFFENEGGER, Audrey (2003), *La mujer del viajero en el tiempo*, Barcelona: Mondadori, 2005.
- NIVEN, Larry (1970), *Mundo anillo*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2005.

- NIVEN, Larry y POURNELLE, Jerry (1974), *La paja en el ojo de Dios*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- NOON, Jeff (1993), *Vurt*, Barcelona: Mondadori, 2000.
- (1995), *Polen*, Barcelona: Mondadori, 2001.
- ORWELL, George (1949) 1984, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1998.
- PALOL, Miquel (1989), *El jardín de los siete crepúsculos*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- (1994), *Igur Nebli*, Barcelona: Anagrama.
- (1997), *El legislador*, Barcelona: Destino, 1998.
- (2001), *El Troicord*, Barcelona: Columna.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1887), *Fortunata y Jacinta*, Madrid: Cátedra, 1983.
- (1897), *Misericordia*, Madrid: Cátedra, 1982.
- PIRANDELLO, Luigi (1921), *Seis personajes en busca de autor; Cada cual a su manera; Esta noche se improvisa*, Madrid: Cátedra, 1992.
- PLANELL, Juan Carlos (1996), *El enfrentamiento*, Madrid: Miraguano.
- PLATÓN (s. IV a. C.), “Fedón” en *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen III: Fedón. Banquete. Fedro*, Madrid: Gredos, 2003.
- PRATT, Hugo (1967-1988), *Corto Maltés*, Barcelona: Norma, 2008.
- POE, Edgar Allan (1847), *Eureka*, Madrid: Alianza, 2003.
- POHL, Frederick (1976), *Homo plus*, Barcelona: Ediciones B, 2000.
- (1977), *Pórtico*, Barcelona: Ediciones B, 2005.
- POHL, Frederick y KORNBLUTH, Cyril M. (1953), *Mercaderes del espacio*, Barcelona: Minotauro, 1988.
- POURNELLE, Jerry (1976), *El soldado*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- (1977), *El mercenario*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- POWERS, Tim (1983), *Las puertas de Anubis*, Barcelona: Gigamesh, 2002.
- PRIEST, Christopher (1974), *El mundo invertido*, Barcelona: Ultramar, 1984.
- (1981), *La afirmación*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (2000), *El prestigio*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- PRIETO, Antonio (1972), *Secrétum*, Barcelona: Planeta, 1986.
- PYNCHON, Thomas (1963), *V*, Barcelona: Tusquets 2008.
- RASPE, Rudolf Erich (1785), *El Barón de Munchausen*, Madrid: Anaya, 2000.
- RIDER HAGGARD, Henry (1885), *Las minas del rey Salomón*, Madrid: Anaya, 2002.
- ROBERTS, Keith (1968), *Pavana*, Barcelona: Minotauro, 2000.
- ROBINSON, Kim Stanley (1994), *Marte rojo*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- (1996a), *Marte verde*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- (1996b), *Marte azul*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- ROTH, Philip (1997), *Pastoral americana*, Barcelona: Mondadori, 2005.
- (2004), *La conjura contra América*, Barcelona: Mondadori, 2005.
- RUIZ, Juan (1343), *Libro de Buen amor*, Madrid: Cátedra, 1992.
- SABATINI, Rafael (1921), *Scaramouche*, Barcelona: Mondadori, 2007.
- SAIZ CIDONCHA, Carlos (1978), *La caída del imperio galáctico*, Bilbao: Albia.
- (1995), *Memorias de un merodeador estelar*, Madrid: Miraguano.
- SALINAS, Pedro (1951), *La bomba increíble: Una fabulación*, Madrid: Viamonte, 1997.
- SALVADOR, Tomás (1959), *La nave*, Córdoba: Berenice, 2005.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1951), *Industrias y andanzas de Alfanhui*, Barcelona: Crítica, 2008.
- (1955), *El Jarama*, Barcelona: Destino 2004.
- SÁNCHEZ PIÑOL, Albert (2002), *La piel fría*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1989), *Los figurantes*, Madrid: Visor, 1997.
- SANTIÁÑEZ-TÍO, Nil (ed.) (1832-1912), *De la Luna a Mecnópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1912)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- SARAMAGO, José (1995), *Ensayo sobre la ceguera*, Barcelona: Suma de letras, 2000.
- SAWYER, Robert L. (1999), *Flashforward*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2009.
- SHAKESPEARE, William (1594-1596), *El sueño de una noche de verano*, Madrid: Alianza, 2008.
- (1611), *La tempestad*, Madrid: Alianza, 2008.
- SHEFFIELD, Charles (1978/1989), *Proteo*, Barcelona: Ediciones B, 1996.
- SHELLEY, Mary (1818), *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Anaya, 1987.
- SHIROW, Masamune (1989), *Ghost in the Shell*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 1991.
- SIERRA, Ramón (1967), *Anales de la IV República española*, Madrid: Afrodísio Aguado.
- SILVERBERG, Robert (1969), *Alas nocturnas*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- (1970), *Regreso a Belzagor*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2002.
- (1971), *Tiempo de cambios*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2008.
- (1972), *Muerto por dentro*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2001.
- SIMAK, Clifford D. (1952), *Ciudad*, Barcelona: Minotauro, 1988.
- (1963), *Estación de tránsito*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- SIMMONS, Dan (1988), *Hyperión*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- (1990), *La caída de Hyperión*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- SMITH, Doc (1928), *La alondra del espacio*, México: Novaro, 1971.
- (1950), *Primer hombre de la lente*, Madrid: Río Henares, 2002.
- SÓFOCLES (s. V a. C.), “Antígona” en Sófocles, *Tragedias*, Barcelona: EDAF, 2001, pp. 293-345.
- SOMOZA, José Carlos (2001), *Clara y la penumbra*, Barcelona: Debolsillo, 2006.
- (2006), *Zig Zag*, Barcelona: Debolsillo, 2007.
- (2007), *La llave del abismo*, Barcelona: Plaza & Janés, 2008.
- SORIANO, David (2003), “Ñ” en *Franco: Una historia alternativa*, Barcelona: Minotauro, 2006, pp. 15-72.
- SPINRAD, Norman (1972), *El sueño de hierro*, Barcelona: Minotauro, 1979.
- STAPLEDON, Olaf (1935), *Juan Raro*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1937), *Hacedor de estrellas*, Barcelona: Minotauro, 2008.
- STEPHENSON, Neal (1992), *Snow Crash*, Barcelona: Gigamesh, 2000.
- (2003), *Azogue*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- STERLING, Bruce (1989), *Crystal Express*, Barcelona: Ultramar, 1992.
- STEVENSON, Robert Louis (1883), *La isla del tesoro*, Madrid: Anaya, 2004.
- STEWART, George (1949), *La tierra permanece*, Barcelona: Minotauro, 1995.
- STOKER, Bram (1897), *Drácula*, Madrid: Anaya, 1987.

- STRUGARSTKI, Arkady y STRUGARTSKI, Boris (1979), *Picnic junto al camino*, Barcelona: Ediciones B, 2001.
- STURGEON, Theodore (1950), *Los cristales soñadores*, Barcelona: Minotauro, 2004.
- (1953), *Más que humano*, Barcelona: Minotauro, 1985.
- (1960), *Venus más X*, Barcelona: Orbis, 1982.
- SUEIRO, Daniel (1969), *Corte de corteza*, Madrid: Alfaguara.
- SWIFT, Jonathan (1726), *Los viajes de Gulliver*, Madrid: Alianza, 1987.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1954-1955), *El señor de los anillos*, Barcelona: Minotauro, 1989.
- TOLSTÓI, León (1865-1869), *Guerra y paz*, Madrid: Alianza, 2008.
- TORBADO, Jesús (1976), *En el día de hoy*, Barcelona: Planeta.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1972), *La saga/fuga de J.B.*, Barcelona: Destino.
- (1984), *Quizá el viento nos lleve al infinito*, Barcelona: Plaza&Janés.
- TORRES QUESADA, Ángel, *Las islas del infierno*, Barcelona: Timun Mas 2001.
- VAQUERIZO, Eduardo (2006), *Danza de tinieblas*, Barcelona: Minotauro.
- (2009), *la última noche de Hipatia*, Madrid: Bibliópolis.
- VARLEY, John (1992), *Playa de acero*, Barcelona: Ediciones B, 2005.
- VONNEGUT JR., Kurt (1973), *El desayuno de los campeones*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- VERNE, Julio (1865), *De la Tierra a la Luna*, Barcelona: EDAF, 2004.
- (1870) *20.000 leguas de viaje submarino*, Madrid: Anaya, 1995.
- (1875), *La isla misteriosa*, Madrid: Alianza, 1998.
- (1879), *Los quinientos millones de la Begum*, Madrid: Debate, 1986.
- (1910), *El eterno Adán*, Barcelona: Icaria, 1978.
- VINGE, Vernor (1986), *Naufragio en el tiempo real*, Barcelona: Ediciones B, 1989.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (s. I), *Eneida*, Madrid: Gredos, 1992.
- VOLTAIRE (1752), “Micromegas” en *Cándido y otros cuentos*, Madrid: Alianza, 1994, pp. 20-40.
- WELLS, Herbert George (1895), *La máquina del tiempo*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 2004.
- (1896), *La isla del doctor Moureau*, Madrid: Anaya, 2003.
- (1898), *La guerra de los mundos*, Barcelona: Booket, 2005.
- (1899), *Cuando el dormido despierte*, Barcelona: Toribio Editor, 1935.
- WILLIAMS, Walter Jon (1985), *Hardwired: El hombre máquina*, Barcelona: Martínez Roca, 1995.
- WILLIAMSON, Jack (1947), *La legión del espacio*, Barcelona: Orbis, 1986.
- WILLIS, Connie (1992), *El libro del día del juicio final*, Barcelona: Ediciones B, 1997.
- WILSON, Robert Charles (2005), *Spin*, Barcelona: Ómicron, 2008.
- WOLFE, Bernard (1952), *Limbo*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- WOLFE, Gene (1980), *La sombra del torturador*, Barcelona: Minotauro, 1989.
- WYNDHAM, John (1951), *El día de los trífidos*, Barcelona: Minotauro, 1996.
- XATAFI, Asociación Cultural (ed.) (2004-2006), *Paura: Antología de terror contemporáneo*, tres volúmenes, Madrid: Bibliópolis.
- (2008), *Paura: Antología de terror contemporáneo*, vol. IV, Vitoria: Portal.

- ZALDUA, Iban (2005), *Si Sabino viviría*, Madrid: Lengua de trapo.
- (2007), *Porvenir: diecisiete cuentos casi políticos*, Madrid: Lengua de trapo.
- ZAMIATIN, Yevgueni (1922), *Nosotros*, Madrid: Alianza, 1993.
- ZARAGOZA, Juan Ramón (1980), *Concerto Grosso*, Barcelona: Destino, 1981.
- ZELAZNY, Roger (1969), *Criaturas de luz y tinieblas*, Madrid: Miraguano, 1987.
- (1967), *El señor de la luz*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1966), *El señor de los sueños*, Madrid: Valdemar, 1992.
- (1966), *Tú, el inmortal*, Madrid: Bibliópolis, 2004.

Bibliografía narrativa desglosada por géneros

Narrativa realista

Incluyo aquí *El talón de hierro* porque el autor insiste en que los hechos se deben a un sueño del protagonista, eliminando la posibilidad de crear un pacto de ficción con la idea de que este hecho ocurre en el relato.

- ANÓNIMO (1140), *Cantar de mio cid*, Madrid: Cátedra, 2007.
- AUSTER, Paul (1992), *Leviatán*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BALZAC (1833), *Eugenie Grandet*, Barcelona: EDAF, 2002.
- BAROJA, Pío (1911), *El árbol de la ciencia*, Madrid: Cátedra, 1991.
- BECKETT, Samuel (1952), *Esperando a Godot*, Barcelona: Tusquets 2007.
- CADALSO, José (1789), *Noches lúgubres*, Madrid: Cátedra, 1993.
- CAMUS, Albert (1944), *Calígula*, Madrid: Alianza, 2001.
- CERVANTES, Miguel de (1605-1615), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Planeta, 1990.
- CHABON, Michel (2000), *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*, Barcelona: Mondadori, 2002.
- CHAUCEY, Geoffrey (1410), *Cuentos de Canterbury*, Madrid: Cátedra, 1997.
- “CLARÍN”, Leopoldo Alas (1884), *La regenta*, Madrid: Cátedra, 1987.
- COETZEE, John Maxwell (1980), *Esperando a los bárbaros*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- CONAN DOYLE, Arthur (1887), *Estudio en escarlata*, Madrid: Anaya, 2001.
- CONRAD, Joseph (1895), *Lord Jim*, Madrid: El Mundo, 1999.

- DELIBES, Miguel (1998), *El hereje*, Barcelona: Destino.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor (1866), “Crimen y castigo” en Dostoyevski, Fiodor, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 2003, pp. 17-399.
- DUMAS, Alexandre (1844), *Los tres mosqueteros*, Madrid: Anaya, 1999.
- FLAUBERT, Gustave (1857), *Madame Bovary*, Madrid: Cátedra, 1986.
- GRAVES, Robert (1934), *Yo, Claudio*, Madrid: Alianza, 1998.
- HANNAHAN, Patrick (1971), *Gigamesh*, Dublín, Transworld Publishers.
- HASSEL, Sven (1968), *Los panzers de la muerte*, Barcelona: Inédita, 2007.
- HUGO, Victor (1862), *Los miserables*, Barcelona: Debolsillo, 2005.
- IBSEN, Henrik (1879), *Casa de muñecas*, Madrid: EDAF, 1984.
- JOYCE, James (1939), *Finnegans Wake*, Madrid: Cátedra, 1992.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomassi Di (1957), *El gatopardo*, Madrid: Cátedra, 1989.
- LONDON, Jack (1908), *El talón de hierro*, Madrid: Endymion, 1997.
- LOPE DE VEGA, Félix (1613-1615), *El perro del hortelano*, Madrid: Cátedra, 1998.
- MAMET, David (1984), *Glenarary Glen Rose; Casa de juegos*, Madrid: Cátedra, 2000.
- MANN, Thomas (1911), *Muerte en Venecia*, Barcelona: Edhasa, 1986.
- MCMURTRY, Larry (1985), *Lonesome Dove*, Barcelona: Plaza & Janés 1992.
- MELVILLE, Herman (1851), *Moby Dick*, Barcelona: Planeta, 1992.
- MOORE, Alan y CAMPBELL, Eddie (1991-1998), *From Hell*, Barcelona: Planeta, 2001.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1887), *Fortunata y Jacinta*, Madrid: Cátedra, 1983.
- (1897), *Misericordia*, Madrid: Cátedra, 1982.
- PLATÓN (s. IV a. C.), “Fedón” en Platón, *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen III: Fedón. Banquete. Fedro*, Madrid: Gredos, 2003.
- RIDER HAGGARD, Henry (1885), *Las minas del rey Salomón*, Madrid: Anaya, 2002.
- ROTH, Philip (1997), *Pastoral americana*, Barcelona: Mondadori, 2005.
- SABATINI, Rafael (1921), *Scaramouche*, Barcelona: Mondadori, 2007.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1955), *El Jarama*, Barcelona: Destino 2004.
- SÓFOCLES (s. V. a. C.), “Antígona” en Sófocles, *Tragedias*, Barcelona: EDAF, 2001.
- STEVENSON, Robert Louis (1883), *La isla del tesoro*, Madrid: Anaya, 2004.
- TOLSTÓI, León (1865-1869), *Guerra y paz*, Madrid: Alianza, 2008.
- VERNE, Julio (1875), *La isla misteriosa*, Madrid: Alianza, 1998.
- VONNEGUT JR., Kurt (1973), *El desayuno de los campeones*, Barcelona: Anagrama, 1999.

Narrativa fantástica

Sitúo aquí *Rayuela* por su final basado en una paradoja temporal, que reconfigura toda la novela. Desde un punto de vista posmoderno, se nos podría afirmar que representa de manera realista el tiempo, aunque también es cierto que desde un punto de vista estrictamente posmoderno, ninguna novela sería fantástica.

Incluyo también *Seis personajes en busca de autor* por la imposibilidad inherente a la metaficción y por la inquietud paradójica que busca crear el texto en el receptor.

Incluyo aquí *Los figurantes* por la misma razón. Sin embargo, en esta obra el efecto que se produce no es de inquietud, sino de adentramiento en un mundo propio, por lo que siguiendo los planteamientos de David Roas —según yo los he entendido y explicado—podríamos catalogar esta metaficción como «maravillosa», si caracterizamos el género por el efecto buscado.

- AZPEITIA, Javier (2007), *Nadie me mata*, Barcelona: Tusquets.
- BARCELÓ, Elia (2003), *El secreto del orfebre*, Madrid: Lengua de trapo.
- (2007), *Corazón de tango*, Madrid: 451 editores.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1858-1865), *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, Barcelona: Planeta, 1982.
- BROWN, Fredric (1950), *La noche a través del espejo*, Gijón: Júcar, 1987.
- BUTLER, Samuel (1872), *Erewhorn o Tras las montañas*, Madrid: Cátedra, 2000.
- CORTÁZAR, Julio (1956), “La noche boca arriba” en *Final del juego*, Madrid: Punto de Lectura 2009.
- (1963), *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 1996.
- HOFFMANN, E.T.A. (1817), “El hombre de arena” en Hoffmann, E.T.A., *Cuentos I*. Madrid: Alianza, 2002.
- LE FANU, Sheridan (1872), *Carmilla*, Barcelona: Obelisco, 2005.
- LOVECRAFT, Howard Philips (1929) “El horror de Dunwich” en Lovecraft, H.P., *Narrativa completa*, vol. II, Madrid: Valdemar, 2007, pp. 237-290.
- (1931), “En las montañas de la locura” en Lovecraft, H.P., *Narrativa completa*, vol. II, Madrid: Valdemar, 2007, pp. 365-483.
- NEGRETE, Javier (1996b), *Nox perpetua*, Madrid: SM.
- PIRANDELLO, Luigi (1921), *Seis personajes en busca de autor; Cada cual a su manera; Esta noche se improvisa*, Madrid: Cátedra, 1992.
- PRATT, Hugo (1967-1988), *Corto Maltés*, Barcelona: Norma, 2008.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1951), *Industrias y andanzas de Alfanhú*, Barcelona: Crítica 2008.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1989), *Los figurantes*, Madrid: Visor, 1997.
- STOKER, Bram (1897), *Drácula*, Madrid: Anaya, 1987.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1972), *La saga/fuga de J.B.*, Barcelona: Destino.
- XATAFI, Asociación Cultural (ed.) (2004-2006), *Paura: Antología de terror contemporáneo*, tres volúmenes, Madrid: Bibliópolis.
- (2008), *Paura: Antología de terror contemporáneo*, vol. IV, Vitoria: Portal.

Narrativa maravillosa

Incluyo aquí *Alicia en el país de las maravillas* porque si la leemos desde su segunda parte, entendemos que ese mundo alternativo existe realmente en el mundo posible creado por Carroll. El problema de la primera parte reside en que se nos dice que se trata de un sueño, lo que la inscribiría automáticamente dentro de la literatura realista. No obstante, su configuración —añadida a la vinculación con la segunda parte— le otorgan una esencia maravillosa que la ha convertido en una de las obras más representativas de este subgénero.

- BERCEO, Gonzalo de (s. XIII), *Milagros de nuestra señora*, Barcelona: Planeta, 1983.
 BERGERAC, Cyrano de (1657), *Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol*, Madrid: Calpe, 1924.
 CARROLL, Lewis (1865), *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, Madrid: Anaya, 1999.
 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Madrid: Cátedra, 2000.
 — (1981), *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
 GÓNGORA, Luis de (1612), *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid: Cátedra, 1987.
 — (1613), *Soledades*, Madrid: Cátedra, 1984.
 HOMERO (s. VIII a. C.), *Iliada: Versión rítmica de Agustín García Calvo*, Zamora: Lucina 1995.
 LE GUIN, Ursula K. (1968), *Un mago de Terramar*, Barcelona: Minotauro, 1983.
 MARÍN, Rafa (2006), *Juglar*, Barcelona: Minotauro.
 MARTIN, George R.R. (1996-2005), *Canción de hielo y fuego*, Barcelona: Gigamesh, 2002-2007.
 MILTON, John (1667), *El paraíso perdido*, Madrid: Cátedra, 1986.
 MOORCOCK, Michael (1971), *El caballero de las espadas*, Madrid: Miraguano, 1988.
 — (1972), *Crónicas de Elric: El emperador albino*, vol. I, Barcelona: Edhasa, 2006.
 NEGRETE, Javier (2003), *La espada de fuego*, Barcelona: Minotauro.
 PYNCHON, Thomas (1963), *V*, Barcelona: Tusquets, 2008.
 RASPE, Rudolf Erich (1785), *El Barón de Munchausen*, Madrid: Anaya, 2000.
 RUIZ, Juan (1343), *Libro de Buen amor*, Madrid: Cátedra, 1992.
 SHAKESPEARE, William (1594-1596), *El sueño de una noche de verano*, Madrid: Alianza, 2008.
 — (1611), *La tempestad*, Madrid: Alianza, 2008.
 SWIFT, Jonathan (1726), *Los viajes de Gulliver*, Madrid: Alianza, 1987.
 TOLKIEN, John Ronald Reuel (1954-1955), *El señor de los anillos*, Barcelona: Minotauro, 1989.
 VIRGILIO MARÓN, Publio (s. I), *Eneida*, Madrid: Gredos, 1992.

Narrativa de ciencia ficción

Incluyo aquí todas las obras de ciencia ficción con escasos o ningún elemento prospectivo.

- AGUILERA, Juan Miguel (1998), *La locura de Dios*, Barcelona: Ediciones B.
 — (2005), *Mundos y demonios*, Madrid: Bibliópolis.
 — (2009), *La red de Indra*, Madrid: Alamut.
 AGUILERA, Juan Miguel, y REDAL, Javier (1988), *Mundos en el abismo*, Barcelona: Ultramar.
 — (1990), *Hijos de la eternidad*, Barcelona: Ultramar.
 — (1994a), *En un vacío insondable*, Barcelona: Ediciones B.
 — (1994b), *El refugio*, Barcelona: Ediciones B.
 — (2001), *Mundos en la eternidad*, Madrid: Equipo Sirius.
 ANDERSON, Poul (1991), *La patrulla del tiempo*, Barcelona: Ediciones B, 2000.
 BANKS, Iain M. (1987), *Pensad en Flebas*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
 — (1988) *El jugador*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
 — (1996), *Excesión*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2004.
 BARCELÓ, Miquel y HAINING, Peter (eds.) (1997), *Cronopaisajes: Historias de viajes en el tiempo*, Barcelona: Ediciones B.
 BEAR, Greg (1985), *Música en la sangre*, Barcelona: Ultramar, 1987.
 — *Marte se mueve* (1993), Barcelona: Ediciones B, 1995.
 — *La radio de Darwin* (1999), Barcelona: Ediciones B, 2007.
 BENFORD, Gregory (1980), *Cronopaisaje*, Barcelona: Ediciones B, 1994.
 BERMÚDEZ CASTILLO, Gabriel (1978), *El señor de la rueda*, Barcelona: Orbis, 1987.
 BESTER, Alfred (1953), *El hombre demolido*, Barcelona: Minotauro, 1988.
 — (1956), *Las estrellas, mi destino*, Barcelona: Gigamesh, 1999.
 BRIN, David (1980), *Navegante solar*, Barcelona: Ediciones B, 1993.
 — *Marea estelar* (1983), Barcelona: Acervo, 1986.
 BROWN, Fredric (1955), *Marcianos Go Home!*, Madrid: Bibliópolis, 2003.
 — (1941-1947), *Ven y enloquece, y otros cuentos de marcianos*, Barcelona: Gigamesh, 2005.
 — (1950-1965), *Luna de miel en el infierno y otros cuentos de marcianos*, Barcelona: Gigamesh, 2006.
 BURROUGHS, Edgard Rice (1917), *Una princesa de Marte*, Madrid: Río Henares, 2005.
 — (1920), *Thuvia, doncella de Marte*, Madrid: Río Henares, 2005.
 CARD, Orson Scott (1985), *El juego de Ender*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
 CLARKE, Arthur C. (1972), *Cita con Rama*, Barcelona: Ultramar, 1989.
 — (1979), *Las fuentes del paraíso*, Barcelona: Ultramar, 1983.
 CONAN DOYLE, Arthur (1912), *El mundo perdido*, Madrid: Anaya, 2002.
 DELANY, Samuel R. (1968), *Nova*, Barcelona: Minotauro, 1989.

- DI FILIPPO, Paul (1995), *La trilogía steampunk*, Granada: Grupo AJEC, 2008.
- DICKSON, Gordon R. (1960), *Dorsai*, Madrid: Miraguano, 1989.
- EGAN, Greg (1994), *Ciudad permutación*, Barcelona: Zeta Bolsillo 2008.
- (1995a), *El instante Aleph*, Barcelona: Gigamesh, 2000.
- (1995b), *Axiomático*, Granada: Grupo AJEC, 2006.
- ESCHBACH, Andreas (2001), *los tejedores de cabellos*, Madrid: Bibliópolis, 2004.
- EXIMENO, Santiago (2003), “La hora de la verdad” en Eximeno, Santiago (2008), *Bebés jugando con cuchillos*, Granada: Grupo AJEC, pp. 77-86.
- FARMER, Philip José (1967), “Los jinetes del salario púrpura” en Asimov, Isaac (ed.) (1971), *Los premios Hugo 1968-1969*, Barcelona: Martínez Roca, 1987, pp. 90-158.
- (1971), *A vuestros cuerpos dispersos*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- HARRISON, John M. (2002), *Luz*, Madrid: Bibliópolis, 2003.
- HEINLEIN, Robert Anson (1951), *Amo de títeres*, Barcelona: Orbis, 1987.
- (1957a), *Puerta al verano*, Madrid: La Factoría de Ideas, 1986.
- HERBERT, Frank (1965), *Dune*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
- JETER, Kevin Wayne (1979), *Morlock Nights*, Nueva York: DAW.
- JODOROWSKY, Alejandro y JIMÉNEZ, Juan (1993-2003), *La casta de los metabarones*, Barcelona: Reservoir Books, 2007.
- LEIBER, Fritz (1959-1965), *Crónicas del Gran Tiempo*, Barcelona: Orbis, 1984.
- (1958a), *El Gran Tiempo*, Barcelona: Adiaxs 1983.
- (1958b), “Intenta cambiar el pasado” en *Crónicas del Gran Tiempo*, Barcelona: Orbis, 1984, pp. 17-24.
- MARÍN, Rafa (1982b), “Mein Fürher” en Díez, Julián (ed.) (2003), *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, Barcelona: Minotauro, pp. 31-48.
- MARTÍNEZ, Rodolfo (2009), *El adepto de la reina*, Gijón: Sportula.
- MCMASTER BUJOLD, Lois (1988), *En caída libre*, Barcelona: Ediciones B, 1990.
- MIEVILLE, China (2000), *La estación de la calle Perdido*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2001.
- NEGRETE, Javier (1993), *Estado crepuscular*, Madrid: Río Henares, 2003.
- (1996a), “Lux Aeterna” en VV.AA. (1996), *Premio UPC 1995*, Barcelona: Ediciones B, pp. 175-262.
- NIVEN, Larry (1970), *Mundo anillo*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2005.
- NIVEN, Larry y POURNELLE, Jerry (1974), *La paja en el ojo de Dios*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- POURNELLE, Jerry (1976), *El soldado*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- (1977), *El mercenario*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- POWERS, Tim (1983), *Las puertas de Anubis*, Barcelona: Gigamesh, 2002.
- SAIZ CIDONCHA, Carlos (1978), *La caída del imperio galáctico*, Bilbao: Albia.
- *Memorias de un merodeador estelar* (1995), Madrid: Miraguano.
- SHEFFIELD, Charles (1978/1989), *Proteo*, Barcelona: Ediciones B, 1996.
- SMITH, Doc (1928), *La alondra del espacio*, México: Novaro, 1971.
- (1950), *Primer hombre de la lente*, Madrid: Río Henares, 2002.
- STEPHENSON, Neal (1992), *Snow Crash*, Barcelona: Gigamesh, 2000.

- TORRES QUESADA, Ángel, *Las islas del infierno*, Barcelona: Timun Mas 2001.
- VAQUERIZO, Eduardo (2006), *Danza de tinieblas*, Barcelona: Minotauro.
- VERNE, Julio (1865), *De la Tierra a la Luna*, Barcelona: EDAF, 2004.
- VINGE, Vernor (1986), *Naufragio en el tiempo real*, Barcelona: Ediciones B, 1989.
- WELLS, Herbert George (1898), *La guerra de los mundos*, Barcelona: Booket 2005.
- WILLIAMS, Walter Jon (1985), *Hardwired: el hombre máquina*, Barcelona: Martínez Roca, 1995.
- WILLIAMSON, Jack (1947), *La legión del espacio*, Barcelona: Orbis, 1986.
- WILSON, Robert Charles (2005), *Spin*, Barcelona: Ómicron, 2008.
- WOLFE, Gene (1980), *La sombra del torturador*, Barcelona: Minotauro, 1989.
- ZARAGOZA, Juan Ramón (1980), *Concerto Grosso*, Barcelona: Destino, 1981.

Narrativa prospectiva

- AGUIMANA DE VECA, Tirso (1870-1871), “Una temporada en el más bello de los planetas” en Santiáñez-Tió, Nil (ed.), *De la Luna a Mecnópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995, pp. 57-82.
- ALBA, Victor (1976) 1936-1976: *Historia de la IIª República Española*, Barcelona: Planeta.
- ALDISS, Brian (1958), *La nave estelar*, Barcelona: Edhasa, 1990.
- (1960), *Galaxias como granos de arena*, Barcelona: Plaza&Janés, 1999.
- (1964), *Invernáculo*, Barcelona: Minotauro, 1982.
- (1956-1965), *Los mejores relatos de ciencia ficción*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- (1965), *A cabeza descalza*, Barcelona: Acervo, 1979.
- (1968), *Informe sobre probabilidad A*, Barcelona: Minotauro, 1999.
- (1970), *El momento del eclipse*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- ARAQUISTÁIN, Luis (1923), *El archipiélago maravilloso*. Madrid: Mundo Latino.
- ARNASON, Eleanor (1991), *Una mujer del pueblo de hierro*, Barcelona: Ediciones B, 2005.
- ARSENAL, León (2000), *Besos de alacrán*, Madrid: Metrópolis Milenio.
- ASIMOV, Isaac (1941), “Razón” en Asimov, Isaac (1982), *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, 1982, pp. 216-233.
- (1942), “Círculo vicioso” en Asimov, Isaac (1982), *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, 1984, pp. 198-215.
- (1954), *Bóvedas de acero*, Madrid: Bibliópolis, 2003.
- (1955), *El fin de la eternidad*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- (1971), *Estoy en Puertomarte sin Hilda*, Madrid: Alianza, 1986.
- (1972), *Los propios dioses*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- (1976), “El hombre del bicentenario” en Asimov, Isaac (1982), *Los robots*, Barcelona: Martínez Roca, 1984, pp. 494-529.
- (1951-1986), *Fundación*, Barcelona: Plaza & Janés, 1992-1997.
- AUB, Max (1960-1965), *Relatos II. Los relatos de El Laberinto mágico. Obras comple-*

- tas, IV, Valencia: Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- BALLARD, James Graham (1962), *El mundo sumergido*, Barcelona: Minotauro, 1988.
- (1970), *La exhibición de atrocidades*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- (1973), *Crash*, Barcelona: Minotauro, 1996.
- (1974), *La isla de cemento*, Barcelona: Minotauro, 1984.
- (2000), *Super-Cannes*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- BARCELÓ, Elia (1993), *El mundo de Yarek*, Madrid: Lengua de trapo, 1994.
- (1994), *Consecuencias naturales*, Madrid: Miraguano.
- BARCELÓ, Miquel y HAINING, Peter (eds.) (1997), *Cronopaisajes: Historias de viajes en el tiempo*, Barcelona: Ediciones B.
- BARCELÓ, Miquel y ROMERO, Pedro Jorge (2001), *El otoño de las estrellas*, Barcelona: Ediciones B.
- BARRY, Max (1999), *Jennifer Gobierno*, Salamanca: Tropismos, 2005.
- BELLAMY, Edward (1888), *El año 2000: una visión retrospectiva*, Barcelona: Abraxas, 2000.
- BERMÚDEZ CASTILLO, Gabriel (1976), *Viaje a un planeta Wu-Wei*, Barcelona: Acervo.
- (1993), *Salud mortal*, Madrid: Miraguano.
- BIOY CASARES, Adolfo (1940), *La invención de Morel*, Madrid: Alianza, 1999.
- BISHOP, John Michael (1982), *Solo un enemigo: el tiempo*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2005.
- BLSH, James (1958), *Un caso de conciencia*, Barcelona: Orbis, 1986.
- BRADBURY, Ray (1950), *Crónicas marcianas*, Barcelona: Minotauro, 1997.
- (1951a), “Una noche o una mañana cualquiera” en Bradbury, Ray, *El hombre ilustrado*, Barcelona: Minotauro, 2003, pp. 147-159.
- (1951b), *El hombre ilustrado*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1953), *Fahrenheit 451*, Barcelona: Minotauro, 2007.
- BRIN, David (1985), *El cartero (Mensajero del futuro)*, Barcelona: Ediciones B, 2007.
- BRUNNER, John (1968), *Todos sobre Zanzibar*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 2006.
- (1975), *El jinete en la onda del shock*, Barcelona: Salvat, 1988.
- BURGUESS, Anthony (1962), *La naranja mecánica*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- ČAPEK, Karel (1921), *R.U.R.*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1936), *La guerra de las salamandras*, Barcelona: Gigamesh, 2002.
- CARD, Orson Scott (1986), *La voz de los muertos*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- CASARIEGO, Nicolás (2005), *Cazadores de luz*, Barcelona: Destino.
- CHABON, Michel (2007), *El sindicato de policía yiddish*, Barcelona: Mondadori, 2008.
- CHIANG, Ted (1990-2002), *La historia de tu vida*, Madrid: Bibliópolis, 2004.
- “CLARÍN”, Leopoldo Alas (1886), “Cuento futuro” en Santiáñez-Tió, Nil (ed.), *De la Luna a Mecnópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995, pp. 153-183.
- CLARKE, Arthur C. (1953), *El fin de la infancia*, Barcelona: Minotauro, 1993.
- (1968) 2001, *una odisea espacial*, Barcelona: Plaza&Janés 2003
- CRICHTON, Michael (1990), *Jurassic Park*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- DELANY, Samuel R. (1966), *Babel-17*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- (1967), *La intersección de Einstein*, Barcelona: Minotauro, 1991.
- (1975), *Dhalgren*, Barcelona: Ultramar, 1987.
- DICK, Philip K. (1955), *Lotería solar*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- (1962), *El hombre en el castillo*, Barcelona: Minotauro, 1994.
- (1968), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona: Minotauro, 1997.
- (1969), *Ubik*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2007.
- (1977), *Una mirada a la oscuridad*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- (1981a), *Valis*, Barcelona: Minotauro, 2000.
- (1981b), *La invasión divina*, Barcelona: Minotauro, 2004.
- (1985), *Radio Libre Albemut*, Barcelona: Ultramar, 1990.
- DÍEZ, Julián (ed.) (1982-2002), *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- DISCH, Thomas S. (1968), *Campo de concentración*, Barcelona: Ultramar, 1989.
- (1972), 334, Barcelona: Ultramar, 1992.
- FABER, Michel (2000), *Bajo la piel*, Barcelona: Anagrama, 2002.
- FARMER, Philip José (1961), *Los amantes*, Barcelona: Orbis, 1985.
- (1967), “Los jinetes del salario púrpura” en Asimov, Isaac (ed.) (1971), *Los premios Hugo 1968-1969*, Barcelona: Martínez Roca, 1987, pp. 90-158.
- (1975), *Venus en la concha*, Madrid: Francisco Arellano, 1977.
- DE FOXÁ, Agustín (1935-1958), *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos*, Madrid: La biblioteca del laberinto, 2009.
- “Otoño del 3006” en DE FOXÁ, Agustín (1935-1958), *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos*, Madrid: La biblioteca del laberinto, 2009, pp. 151-206.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel (1965), *Construcción 53*, Madrid: Fermín Uriarte.
- GIBSON, William (1984), *Neuromante*, Barcelona: Minotauro, 1997.
- (1986), *Conde Cero*, Barcelona: Minotauro, 1998.
- (1988), *Mona Lisa acelerada*, Barcelona: Minotauro, 1998.
- GIBSON, William y STERLING, Bruce (1990), *The Difference Engine*, Londres: Victor Gollancz.
- HALDEMAN, Joe (1975), *La guerra interminable*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 2006.
- HARRIS, Robert (1994), *Patria*, Barcelona: Debolsillo, 2004.
- HEINLEIN, Robert Anson (1957b), *Ciudadano de la galaxia*, Barcelona: Ediciones B, 1989.
- (1959), *Tropas del espacio*, Barcelona: Martínez Roca, 1989.
- (1961), *Forastero en tierra extraña*, Barcelona: Plaza&Janés, 1996.
- (1966), *La luna es una cruel amante*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2003.
- (1967), *Historia del futuro*, Barcelona: Orbis, 1987.
- (1982), *Viernes*, Barcelona: Ultramar, 1985.
- HOBAN, Russell (1988), *Dudo errante (Riddley Walker)*, Córdoba: Berenice 2005.
- HOULLEBECQ, Michel (2005), *La posibilidad de una isla*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- HUXLEY, Aldous (1932), *Un mundo feliz*, Barcelona: Plaza&Janés, 2000.
- IBÁÑEZ, Andrés (1995), *La música del mundo*, Barcelona: Anagrama.
- (1999), *El mundo en la era de Varick*, Madrid: Siruela.
- ISHIGURO, Kazuo (2005), *Nunca me abandones*, Barcelona: Anagrama, 2006.

- KEYES, Daniel (1966), *Flores para Algernon*, Barcelona: Acervo, 1982.
- LE GUIN, Ursula K. (1969), *La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona: Minotauro, 1980.
- (1972), *El nombre del mundo es bosque*, Barcelona: Minotauro, 1986.
- (1974), *Los desposeídos*, Barcelona: Minotauro, 1983.
- (1975), *Las doce moradas del viento*, Barcelona: Edhasa, 2004.
- (1985), *El eterno regreso a casa*, Barcelona: Edhasa, 2005.
- (2000), *El relato*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- LEM, Stanislaw (1961a), *Solaris*, Barcelona: Minotauro, 1974.
- (1961b), *Memorias encontradas en una bañera*, Barcelona: Edhasa, 1987.
- (1971a), *Congreso de futurología*, Madrid: Alianza, 1985.
- (1971b), *Diarios de las estrellas*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- (1973a), *El invencible*, Barcelona: Minotauro, 1976.
- (1973b), *Un valor imaginario*, Barcelona: Bruguera, 1983.
- (1973c), *Vacío perfecto*, Madrid: Impedimenta, 2008.
- (1979), *La investigación*, Barcelona: Suma de Letras 2000.
- LLADÓ, Miguel Ángel (1991), *Eterno oscuro*, Madrid: Miraguano.
- MADARIAGA, Salvador de (1925), *La jirafa sagrada*, Buenos Aires: Sudamericana, 1948.
- MALLORQUÍ, César (1993), “La casa del doctor Pétalo” en Mallorquí, César, *El círculo de Jericó*, Barcelona: Ediciones B, 1995.
- (1995), “El coleccionista de sellos” en VV.AA. (1995) *Premios UPC 1995*, Barcelona: Ediciones B, 1996, pp. 25-173.
- MARES, Daniel (1994), 6, Madrid: Río Henares, 2003.
- MARÍN, Rafael (1982a), *Lágrimas de luz*, Barcelona: Gigamesh, 2002.
- (1997), *Mundo de dioses*, Barcelona: Ediciones B.
- MARTÍNEZ, Rodolfo (1995), *La sonrisa del gato*, Madrid: Miraguano.
- (2004), *El sueño del Rey Rojo*, Gijón: Sportula, 2010.
- MATHESON, Richard (1954), *Soy leyenda*, Barcelona: Minotauro, 1995.
- MCCARTHY, Cormac (2006), *La carretera*, Barcelona: Mondadori, 2007.
- MCDVITT, Jack (1995), *Las máquinas de Dios*, Madrid: La Factoría de Ideas, 1988.
- MENDOZA, Eduardo (1991), *Sin noticias de Gurb*, Barcelona: Seix Barral, 2003.
- MERINO, José María (1976), *Novela de Andrés Choz*, Madrid: Suma de letras.
- (1985), *La orilla oscura*, Madrid: Alfaguara, 1995.
- (2008), *Las puertas de lo posible: Cuentos de pasado mañana*, Madrid: Páginas de Espuma.
- MILLER, Walter M. (1960), *Cántico por San Leibowitz*, Barcelona: Ediciones B, 2008.
- MOEBIUS (1977), *El garaje hermético*, Barcelona: Eurocómic, 1984.
- MOORCOCK, Michael (1969), *El programa final*, Barcelona: Minotauro, 1979.
- MOORE, Alan y GIBBONS, Dave (1986-1987), *Watchmen*, Barcelona: Planeta DeAgostini, 2007.
- MOORE, Ward (1953), *Lo que el tiempo se llevó*, Barcelona: Martínez Roca, 1989.
- MORGAN, Richard (2002), *Carbono alterado*, Barcelona: Minotauro, 2005.
- (2004), *Leyes de mercado*, Barcelona: Gigamesh, 2006.
- NEGRETE, Javier (1997), *La mirada de las furias*, Barcelona: Ediciones B.
- NIFFENEGGER, Audrey (2003), *La mujer del viajero en el tiempo*, Barcelona: Mondadori, 2005.
- NOON, Jeff (1993), *Vurt*, Barcelona: Mondadori, 2000.
- (1995), *Polen*, Barcelona: Mondadori, 2001.
- ORWELL, George (1949) 1984, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1998.
- PALOL, Miquel (1994), *Igur Nebli*, Barcelona: Anagrama.
- (1997), *El legislador*, Barcelona: Destino 1998.
- (2001), *El Troaicord*, Barcelona: Columna.
- PLANELL, Juan Carlos (1996), *El enfrentamiento*, Madrid: Miraguano.
- POE, Edgar Allan (1847), *Eureka*, Madrid: Alianza, 2003.
- POHL, Frederick (1976), *Homo plus*, Barcelona: Ediciones B, 2000.
- (1977), *Pórtico*, Barcelona: Ediciones B, 2005.
- POHL, Frederick y KORNBLUTH, Cyril M. (1953), *Mercaderes del espacio*, Barcelona: Minotauro, 1988.
- PRIEST, Christopher (1974), *El mundo invertido*, Barcelona: Ultramar, 1984.
- (1981), *La afirmación*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (2000), *El prestigio*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- PRIETO, Antonio (1972), *Secrétum*, Barcelona: Planeta, 1986.
- ROBERTS, Keith (1968), *Pavana*, Barcelona: Minotauro, 2000.
- ROBINSON, Kim Stanley (1994), *Marte rojo*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- (1996a), *Marte verde*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- (1996b), *Marte azul*, Barcelona: Minotauro, 2001.
- ROTH, Philip (2004), *La conjura contra América*, Barcelona: Mondadori, 2005.
- SALINAS, Pedro (1951), *La bomba increíble: una fabulación*, Madrid: Viamonte, 1997.
- SALVADOR, Tomás (1959), *La nave*, Córdoba: Berenice, 2005.
- SAMUELSON, David N. (2009), “Hard sf” en VV.AA. (2009), *The Routledge Company of Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, pp.494-499.
- SÁNCHEZ PIÑOL, Albert (2002), *La piel fría*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- SANTIÁÑEZ-TÍO, Nil (ed.) (1832-1912), *De la Luna a Mecnópolis: antología de la ciencia ficción española (1832-1912)*, Barcelona: Quaderns Crema 1995.
- SARAMAGO, José (1995), *Ensayo sobre la ceguera*, Barcelona: Suma de letras, 2000.
- SAWYER, Robert L. (1999), *Flashforward*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2009.
- SIERRA, Ramón (1967), *Anales de la IV República española*, Madrid: Afrodisio Aguado.
- SHELLEY, Mary (1818), *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Anaya, 1987.
- SHIROW, Masamune (1989), *Ghost in the Shell*, Barcelona: Planeta DeAgostini, 1991.
- SILVERBERG, Robert (1969), *Alas nocturnas*, Barcelona: Edhasa, 2003.
- (1970), *Regreso a Belzagor*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2002.
- (1971), *Tiempo de cambios*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2008.
- (1972), *Muerto por dentro*, Madrid: La Factoría de Ideas, 2001.
- SIMAK, Clifford D. (1952), *Ciudad*, Barcelona: Minotauro, 1988.
- (1963), *Estación de tránsito*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- SIMMONS, Dan (1988), *Hyperión*, Barcelona: Ediciones B, 2004.

- (1990), *La caída de Hyperión*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- SOMOZA, José Carlos (2001), *Clara y la penumbra*, Barcelona: Debolsillo, 2006.
- (2006), *Zig Zag*, Barcelona: Debolsillo, 2007.
- (2007), *La llave del abismo*, Barcelona: Plaza & Janés, 2008.
- SORIANO, David (2003), “Ñ” en *Franco: Una historia alternativa*, Barcelona: Minotauro, 2006, pp. 15-72.
- SPINRAD, Norman (1972), *El sueño de hierro*, Barcelona: Minotauro, 1979.
- STAPLEDON, Olaf (1935), *Juan Raro*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1937), *Hacedor de estrellas*, Barcelona: Minotauro, 2008.
- STEPHENSON, Neal (2003), *Azogue*, Barcelona: Ediciones B, 2004.
- STERLING, Bruce (1989), *Crystal Express*, Barcelona: Ultramar, 1992.
- STEWART, George (1949), *La tierra permanece*, Barcelona: Minotauro, 1995.
- STRUGARSTKI, Arkady y STRUGATSKI, Boris (1979), *Pícnic junto al camino*, Barcelona: Ediciones B, 2001.
- STURGEON, Theodore (1950), *Los cristales soñadores*, Barcelona: Minotauro, 2004.
- (1953), *Más que humano*, Barcelona: Minotauro, 1985.
- (1960), *Venus más X*, Barcelona: Orbis, 1982.
- SUEIRO, Daniel (1969), *Corte de corteza*, Madrid: Alfaguara.
- SWIFT, Jonathan (1726), *Los viajes de Gulliver*, Madrid: Alianza, 1987.
- TORBADO, Jesús (1976), *En el día de hoy*, Barcelona: Planeta.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984), *Quizá el viento nos lleve al infinito*, Barcelona: Plaza&Janés.
- VAQUERIZO, Eduardo (2009), *la última noche de Hipatia*, Madrid: Bibliópolis.
- VARLEY, John (1992), *Playa de acero*, Barcelona: Ediciones B, 2005.
- VERNE, Julio (1870) *20.000 leguas de viaje submarino*, Madrid: Anaya, 1995.
- (1879), *Los quinientos millones de la Begum*, Madrid: Debate, 1986.
- (1910), *El eterno Adán*, Barcelona: Icaria, 1978.
- VOLTAIRE (1752), “Micromegas” en *Cándido y otros cuentos*, Madrid: Alianza, 1994, pp. 20-40.
- WELLS, Herbert George (1895), *La máquina del tiempo*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 2004.
- (1896), *La isla del doctor Moureau*, Madrid: Anaya, 2003.
- (1899), *Cuando el dormido despierte*, Barcelona: Toribio Editor 1935.
- WILLIS, Connie (1992), *El libro del día del juicio final*, Barcelona: Ediciones B, 1997.
- WOLFE, Bernard (1952), *Limbo*, Barcelona: Minotauro, 2002.
- WYNDHAM, John (1951), *El día de los trífidos*, Barcelona: Minotauro, 1996.
- ZALDUA, Iban (2005), *Si Sabino viviría*, Madrid: Lengua de trapo.
- (2007), *Porvenir: diecisiete cuentos casi políticos*, Madrid: Lengua de trapo.
- ZAMIATIN, Yevgueni (1922), *Nosotros*, Madrid: Alianza, 1993.
- ZELAZNY, Roger (1969), *Criaturas de luz y tinieblas*, Madrid: Miraguano, 1987.
- (1967), *El señor de la luz*, Barcelona: Minotauro, 2003.
- (1966), *El señor de los sueños*, Madrid: Valdemar 1992.
- (1966), *Tú, el inmortal*, Madrid: Bibliópolis, 2004.

Estudios

- ABELLA, Jaime (2009), “Enfoques recientes sobre la ciencia ficción procedentes de las universidades francesas” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 940-951. También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- ABRAHAM, Carlos (2005), *Borges y la ciencia ficción*, Buenos Aires: Quadrata.
- (2008), “El tópico de la biblioteca en Verne, Lovecraft y Borges” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 9, pp. 4-17.
- AEFCFT (ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE FANTASÍA, CIENCIA FICCIÓN Y TERROR), Sitio oficial, www.aefcft.com, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1961), *Teoría de la Literatura*, Madrid: Gredos, 1996.
- ALBALADEJO, Tomás (1991a), *Retórica*, Madrid: Síntesis.
- (1991b), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus.
- ALDISS, Brian y WINGROVE, David (1986), “On the Origin of Species: Mary Shelley” en Gunn, James y Candelaria, Matheew (eds.) (2005), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham–Toronto–Oxford: Scarecrow Press, pp. 163-199.
- ALONSO, Dámaso (1950), *Poesía española*, Madrid: Gredos.
- ALBÉRÈS, René Marill (1962), *Histoire du roman moderne*, París: Albin Michel. Edición en español: *Historia de la novela moderna*. México: UTEHA, 1966.
- AMIS, Kingsley (1961), *El universo de la ciencia ficción*, Madrid: Ciencia Nueva 1966.
- ARISTÓTELES (s. IV a.C.), *Poética*, Madrid: Alianza, 2004.
- ARMITT, Lucie (ed.) (1991), *Where No Man Has Gone Before: Women and Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge.
- ARRANZ, David Felipe (2004), “Shakespeare en el espacio: *Planeta prohibido*, adaptación de *La tempestad* en Vera Méndez, Juan Domingo y Sánchez Jordán, Alberto (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Murcia: Vicerrectorado de la Universidad de Murcia, pp. 190-198.
- ASIMOV, Isaac (1981), *Sobre la ciencia ficción*, Barcelona: Edhasa, 1986.
- AUSTIN, John Langshaw (1962), *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.
- ÁVILA, Francisco Javier (2003), “Literatura y actos de habla: contar historias con doble enunciación” en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 1519-1532.
- AZANCOT, Leopoldo (1986), “Secretum” en *ABC*, 15 de marzo de 1986, también en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/03/15/058.html>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- BACON, Francis (1627), *La Nueva Atlántida*, Madrid: Akal, 2006.
- BAL, Mieke (1997), *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra, (2001).
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1995), *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia.

- BARBERÁN, Rafael y GIMENO, Àngels (2002), “El imperio de los superventas” en VV.AA. (2002), *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel, pp. 177-197.
- BARCELÓ, Miquel (1989), “Presentación” en Heinlein, Robert Anson (1957b), *Ciudadano de la galaxia*. Barcelona: Ediciones B, (1989), pp. 5-12.
- (1990), *Guía de lectura*, Barcelona: Ediciones B.
- (2004), “El libro del mes: El orden estelar, de A. Thorkent” en *Asimov ciencia ficción*, nº 7, abril, pp. 98-99.
- BARLOW, Aaron (2003), *¿Cuánto te asusta el caos?*, Granada: Grupo AJEC.
- BARTHES, Roland (1985), *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1993.
- (1981), “Two Essays” [“Simulacra and Science Fiction” y “Ballard’s Crash”] en *Science Fiction Studies* (1991), vol. 18, nº 55, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/audrillard55art.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- BEHM, Florence (1993), *La ciencia ficción en España*, AEFCF. [Edición para los socios.]
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002), *La imaginación literaria: La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Montesinos.
- BERMÚDEZ, Steven (2006), *Los mundos ficcionales en el cuento venezolano: modelos y tendencias de un cuerpo narrativo* [Tesis inédita], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BETTELHEIM, Bruno (1975), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1981.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992.
- BLOOM, Harold (1973), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- (1994), *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- BOIA, Lucien (1997), *Entre el ángel y la bestia: el mito del hombre diferente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona: Andrés Bello.
- BOOTH, Wayne C. (1961), *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch, 1974.
- BORGES, Jorge Luis (1955), “Prólogo” en Bradbury, Ray (1950), *Crónicas marcianas*, Barcelona: Minotauro, 1997, pp. 7-9.
- BOBES NAVES, María del Carmen, “Introducción a la teoría del teatro” en Bobes Naves, María del Carmen (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 9-27.
- BOULD, Mark (2009), “Language and Linguistics” en VV.AA. (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 225-235.
- BRADBURY, Ray (1994), *Zen en el arte de escribir*, Barcelona: Minotauro, 1995.
- BRECHT, Bertolt (1947), *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba 2004.
- BROOKE-ROSE, Christine (1981), *A Rhetoric of the Unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BRUNER, Jerome (1986), *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge: Harvard University Press.
- BURGUERA, M^a Luisa (ed.) (2004), *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- CAMPRA, Rosalba (1981), “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 153-191.
- (2008), *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Sevilla: Renacimiento.
- CANALDA, José Carlos (2001), *Luchadores del espacio: una colección mítica de la C.F. española*, Madrid: Río Henares.
- CANALDA, José Luis y CANTERO URIBE-ECHEVARRÍA, Igor (2002), “Las colecciones de ciencia ficción popular en España (1950-1990)” en VV.AA. (2002), *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel, pp. 67-93.
- CANTARERO ABAD, Luis (2007), “Realidad y deseo: la utopía y el sentido de la historia” en *Studium: Revista de humanidades*, nº 13, pp. 109-122.
- CAPANNA, Pablo (1992), *El mundo de la ciencia ficción: Sentido e historia*, Buenos Aires, Letra Buena.
- (1993), *J.G. Ballard: El tiempo desolado*, Madrid: Alamut, 2009.
- (2005), *Idios kosmos: claves para Philip K. Dick*, Granada: Grupo AJEC.
- (2009), “Olaf Stapledon: El último de los utopistas” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 11, pp. 43-55.
- CARPENTER, Humphrey (1977), *J.R.R. Tolkien: una biografía*, Barcelona: Minotauro, 1990.
- CASADO DÍAZ, Óscar (2005), “La función de la literatura en las novelas utópicas: de la amenaza a la disidencia” *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/191/151>, junio de 2005, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (2006), *Interpretación y apertura de una obra española de ciencia ficción: La Nave, de Tomás Salvador* [Tesis inédita], Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- CASTRO DÍEZ, M^a Asunción (1990), *La narrativa de Jesús Torbado*, León: Diputación Provincial de León.
- CAVALLARO, Dani (2001), “La ciencia-ficción y el cyberpunk” en Sánchez-Mesa, Domingo (ed.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid: Arco/Libros, 2004, pp. 235-268.
- CHURCHILL, Winston (1959), *La segunda guerra mundial*, dos volúmenes, Madrid: La Esfera de los Libros, 2004.
- CLEMENTE, Elena (2009a), “Las pesadillas de Margaret Atwood” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 11, pp. 28-30.
- (2009b), “Ciencia ficción y política en el contexto canadiense: las distopías de Margaret Atwood y Nalo Hopkinson” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 639-652.
- También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- CLUTE, John (1995), *Enciclopedia de ciencia ficción*, Barcelona: Ediciones B, 1996.
- CONDON, William S. y OGSTON, W. D. (1966), “Sound film analysis of normal and pathological behaviour patterns” en *The Journal of Nervous and Mental Disease*, nº 143, pp. 338-347.
- CONTE, Francesco Paolo (ed.) (1982), *Fantaciencia: Enciclopedia de la fantasía, ciencia ficción y futuro*, 50 fascículos, Barcelona: EGC.
- CORTÉS, José Miguel G. (1997), *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama.

- CROCE, Benedetto (1913), *Breviario de Estética: Aesthetica in Nuce*, Madrid: Aldebarán, 2002.
- CSICSERY-RONAY JR., Istvan (2008), *The Seven beauties of Science Fiction*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- CULLER, Jonathan (1997), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica, 2003.
- (1982), *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 2007.
- DEBORD, Guy (1967), *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos, 2005.
- DEREY, Mark (1995), *Velocidad de escape: La cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela, 1998.
- DERRIDA, Jacques (1966), “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” en Derrida, Jacques (1967), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 383-401.
- DEYERMOND, Alan (1987), *El Cantar de Mio Cid y la épica medieval española*, Barcelona: Sirmio.
- DIEGO, Estrella de (1996), *Arte contemporáneo II*, Madrid: Historia 16.
- DÍEZ, Julián (1997), “Ensayos introductorios a la cf en castellano” en *Gigamesh*, nº 11, pp. 5-22. También en: <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=449>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (ed.) (2001), *Las 100 mejores novelas de la ciencia ficción del siglo XX*, Madrid: La Factoría de Ideas.
- (2003), “Ciencia ficción española: una análisis en perspectiva” en Díez, Julián (ed.) (2003), *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, Barcelona: Minotauro, pp. 9-29.
- (ed.) (2006), *Franco: una historia alternativa*, Barcelona: Minotauro, pp. 7-13.
- (2007), “Ayer y mañana del estudio de la ciencia ficción en España”, *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 6, pp. 5-12.
- (2008), “Secesión” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 10, pp. 5-11.
- (2009), “Analogía” en *Prospectiva: miradas al futuro desde la ficción*, <http://www.literaturapropectiva.com/?p=2192>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- DISCH, Thomas S. (1976), “Los motivos de vergüenza de la ciencia ficción” en *Gigamesh*, nº 13, pp. 5-13.
- (1998), “¿Pueden jugar también las niñas? Hacia una ciencia-ficción femenina”, en García-Teresa, Alberto y Villarrubia, Arturo (2007), *Jabberwock 2: Anuario de ensayo fantástico*, Madrid: Bibliópolis, 35-70.
- DOLEZEL, Lubomir (1980), “Verdad y autenticidad en la narrativa” en Garrido Domínguez, Antonio (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 95-122.
- (1988), “Mímesis y mundos posibles” en Garrido Domínguez, Antonio (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 69-94.
- (1990), *Historia breve de la poética*, Madrid: Síntesis, 1997.
- (1997), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco/Libros, 1999.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1981), “Literatura y actos de lenguaje” en Mayoral, José Antonio (1987), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 83-121.
- DONAWERTH, Jane (2009), “Feminisms” en VV.AA. (2009), *The Routledge Company of Science Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 214-224.
- DUNCAN, Andy (2003), «Alternate History», en Edward James y Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 209-218.
- ECO, Umberto (1964), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1989.
- (1975), *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000.
- (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1991), “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 283-297.
- FERRERAS, Daniel F. (1995), *Lo fantástico en la literatura y el cine*, Madrid: Vosa.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972), *La novela de ciencia ficción*, Madrid: Siglo XXI.
- (1999), *Por (contra) la (pos) modernidad*, Madrid: Endymion.
- (2000), *La gran parodia*, Madrid: Endymion.
- FERRINI, Franco (1970), *Qué es verdaderamente la ciencia ficción*, Madrid: Doncel 1971.
- FITTING, Peter (1991), “The Lessons of Cyberpunk” en Penley, Constance and Ross, Andrew (eds.), *Technoculture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 295-315.
- (2009), “A Short History of Utopian Stories” en *Science Fiction Studies*, vol. 36, nº 107, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/107/fitting107.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- FORSTER, Edward Morgan (1927), *Aspectos de la novela*, Barcelona: Debate, 1993.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI 1997.
- (1973), *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama, 1993.
- GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2009), *Mundos de palabra: Utopías lingüísticas en la ficción*, Badajoz: Diputación de Badajoz.
- GARCÍ, José Luis (1971), *Ray Bradbury, humanista del futuro*, Madrid: Helios.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1984), “Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)” en *Estudios de Lingüística*, nº 2, pp. 7-59.
- (1994), *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*, Madrid: Cátedra.
- (1998), “El concepto lingüístico de «forma interior»” en García Berrio, Antonio (1998), *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, pp. 17-57.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988), *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra.

- GARCÍA BERRIO, Antonio y REPLINGER, Mercedes (1998), *A.D.A.: Una retórica de la abstracción contemporánea*, Madrid: TF.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1995), “Prolegómenos” en Homero (s. VIII a.C.), *Iliada: Versión rítmica de Agustín García Calvo*, Zamora: Lucina 1995, pp. 9-60.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2004), *El fin de la sospecha: calas significativas en la narrativa española, (1993-2003)*, Málaga: Universidad de Málaga.
- (2005), “Quizá nos lleve el juego al infinito (el Quijote en la obra de Torrente Ballester)” en *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, nº 3, pp. 149-164.
- (2005b), “La obra narrativa de Antonio prieto entre 1955 y 1975” en Garote Berenal, Gaspar (ed.), *Antonio prieto en su texto total*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 111-177.
- (2008), “Trazas herméticas en la última narrativa española” en Beltrán Almería, Luis, y Rodríguez García, José Luis (2008) *Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 123-142.
- GARCÍA MAY, Ignacio (2009), “El maravilloso teatro de lo maravilloso” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 121-151. También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- GARCÍA PEINADO, Miguel Á. (1998), *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2007a), “Por la revolución permanente: el anarquismo en *Los desposeídos*” en *Gigamesh*, nº 44, pp. 75-93.
- (2007b), “Las aventuras de Emmanuel Goldstein. Usos ideológicos de la ciencia ficción” en García-Teresa, Alberto y Villarrubia, Arturo (eds.) (2007), *Jabberwock 2: anuario de ensayos fantásticos*, Madrid: Bibliópolis, pp. 7-35.
- (2008), “A la armonía por el cambio. Pautas, claves y ejes narrativos de Ursula K. Le Guin”, en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 11, pp. 5-16.
- GARCÍA-TERESA, Alberto y VILLARRUBIA, Arturo (eds.) (2007), *Jabberwock 2: anuario de ensayos fantásticos*, Madrid: Bibliópolis.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel (1968), “Prólogo” en García-Viñó, Manuel (1968), *El pacto del Sinaí*, Madrid: Prensa Española, pp. 15-35.
- GARDNER, John (1983), *El arte de la ficción*, Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2001.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- (1997), “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas” en Garrido Domínguez, Antonio (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 11-40.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros.
- GENETTE, Gerard (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1993.
- GIBBON, Edward (1788), *Historia de la decadencia y ruina del Imperio romano*. Barcelona: RBA, 2005.
- GIL CASADO, Pablo (1990), *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Madrid: Anthropos.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef (1959), *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- GOODMAN, Nelson (1978), *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.
- GORDON, Joan (2002), “Utopia, Genocide, and the Other” en Hollinger, Veronica y Gordon, Joan (eds.) (2002), *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, pp. 204-216.
- GRASSIN, Jean-Marie (1981), “L’elaboration de nouvelles mythologies par la science-fiction: le problema critique” en *Mythes: Images, représentations (Actes du XIV^e congrès (Limoges, 1977) de la Société Française de Littérature Générale e Comparée)*, Limoges: Trames Université de Limoges, pp. 285-297.
- GRISHAKOVA, Marina (2001), “Metaphor and narrative” en *Sign Systems Studies* 29, vol. II, pp. 503-518.
- GUNN, James (2005), “Toward a definition of Science Fiction” en Gunn, James y Candelaria, Matheew (eds.) (2005), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham – Toronto – Oxford: Scarecrow Press, pp. 5-12.
- HABERMAS, Jurgen (1985), *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus.
- HARSHAW, Benjamin (1984), “Ficcionalidad y campos de referencia” en Garrido Domínguez, Antonio (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.
- HARTWELL, David G. y CRAMER, Kahtryn (2003), “Space Opera Redefined” en Gunn, James y Candelaria, Matheew (eds.) (2005), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham – Toronto – Oxford: Scarecrow Press, pp. 259-265.
- HENRY, Richard (1996), *Pretending and Meaning: Toward a Pragmatic Theory of Fictional Discourse*, Wesport: Greenwood Press.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y GARCÍA TEJERA, M^a del Carmen (1994), *Historia breve de la retórica*, Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ, Ana María (2008), “Ambigüedad y dualidad en *Carmilla*, de J. S. Le Fanu” en *Anales*, nº 11, pp. 67-82.
- HOLLINGER, Veronica (1990), “Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Post-modernism” en *Mosaic*, vol. 23, nº 2, pp. 29-44.
- HOLLINGER, Veronica y GORDON, Joan (eds.) (2002), *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- HUGO, Victor (1827), “Prólogo a Cromwell” en Hugo, Víctor (1827), *Manifiesto romántico: Escritos de batalla*, Barcelona: Península, pp. 21-100.
- HUNTINGTON, John (1991), “Newness, Neuromancer, and the End of Narrative” en SHIPEY, Tom (ed.) (1991), *Fictional Space: Essays on Contemporary Science*, Oxford: Blackweell, pp. 59-75.
- IBÁÑEZ, Andrés (2003), www.abc.es, último acceso: 17 de Agosto de 2008.
- ILLARREGUI, Ignacio (2004), “Robert Silverberg: anatomía de una obsesión” en *Solaris*, nº 26, noviembre-diciembre, pp. 58-62.
- INSÚA, Fidel (2004), “Marte mítico” en *Galaxia*, nº 7, pp. 31-34.

- IRENE BUGALLO, Alicia (1996), “La imagen de la mujer en la literatura de ciencia ficción” en *Estudios filológicos*, nº 31, pp. 75-80.
- ISER, Wolfgang (1976), *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987.
- (1990), “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en Garrido Domínguez, Antonio (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 43-68.
- JAKOBSON, Roman; ABAD, Francisco; GUTIÉRREZ Cabello, Ana María (1958), *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra, 1981.
- JAMESON, Fredric (1982), “Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?” en *Science Fiction Studies*, vol. 9, nº 27, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/27/jameson.html>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (1983), “Postmodernism and Consumer Society” en Foster, Hal (ed.) (1983), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend: WA, Bay, pp. 111-125.
- (2005), *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal, 2009.
- (2006), “La política de la utopía” en *Revista de semiótica*, nº 6-7, pp. 37-54.
- JAUSS, Hans Robert (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la estética*, Madrid: Taurus, 1992.
- JONES, Gwyneth (2009), “Feminist sf” en VV.AA. (2009), *The Routledge Company of Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 484-488.
- KAGARTILSKY Yuli (1974), *¿Qué es la ciencia ficción?*, Barcelona: Guadarrama, 1977.
- KESSEL, John (2004), “Anatomía de un asesino inocente: intención y moral en *El juego de Ender*” en Villarrubia, Arturo (ed.) (2006), *Jabberwock: anuario de ensayos fantásticos*, Madrid: Bibliópolis, 2005, pp. 149-180.
- KETTERER, David (1974), *Apocalipsis, utopía, ciencia ficción. La imaginación apocalíptica, la ciencia ficción y la literatura norteamericana*, Buenos Aires: Las Paralelas, 1976.
- KINCAID, Paul (2003), “On the Origins of Genre” en Gunn, James y Candelaria, Matheew (eds.) (2005), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham – Toronto – Oxford: Scarecrow Press, pp. 41-53.
- KING, Stephen (1981), *Danza macabra*. Madrid: Valdemar, 2006.
- KNAVE, Gueorgui S. (1995), “Signo. Verdad. Círculo. (I. Lotman y el problema de la modernidad)” en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, nº 9, Mayo 2007. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre9/knabe.html>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- KNICKERBOCKER, Dale (2000), “Technology, Technophobia and Gynophobia in Gonzalo Torrente Ballester’s *Quizá nos lleve el viento al infinito*” en *Journal of the Fantastic in the Arts*, nº 10, pp. 353-371.
- (2004), “Apocalypse and Alienation in Javier Negrete’s *Nox perpetua*” en *Journal of the Fantastic in the Arts*, nº 15, pp. 288-308.
- (2008), “Science, Religion and Indeterminacy in Juan Miguel Aguilera’s *La locura de Dios (The Folly of God)*” en *Foundation*, vol. 37, nº 102, pp. 31-48.
- LAMPIS, Mirko (2009). «Emociones y semiótica de la cultura» en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, nº 11-12-13 (2008/2009). ISSN 1696-7356. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/lampis.html>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976), “Sobre los géneros literarios” en Lázaro Carreter, Fernando (1976), *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid: Taurus, 1986, pp. 113-120.
- LE GUIN, Ursula K. (1975), “Science Fiction and Mrs. Brown” en Wood, Susan (ed.), *The Language of the Night: Essays of Fantasy and Science Fiction*, Londres: The Women’s Press, 86-102.
- (1989), “Sobre *La mano izquierda de la oscuridad* y *Los desposeídos*” en Bova, Ben (ed.) (1989), *Lo mejor de los premios Nebula*, Barcelona: Ediciones B, pp. 47-49.
- LECAYE, Alexis (1981), *Les pirates du paradis: essai sur la science fiction*, París: Denoël-Gonthier.
- LEM, Stanislaw (1973d), “On the Structural Analysis of Science Fiction” en *Science Fiction Studies*, vol. 1, nº 1, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/1/lem1art.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (1974a), “The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring” en *Science Fiction Studies*, vol. 1, nº 3, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/3/lem3art.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (1974b), “Todorov’s Fantastic Theory of Literature” en *Science Fiction Studies*, vol. 1, nº 4, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/4/lem4art.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- LEVIN, Samuel R. (1976), “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema” en Mayoral, José Antonio (comp.) (1999), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.
- LEWIS, C.S. (1937-1965), *De este y otros mundos*, Barcelona: Alba, 2004.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982), “La cuestión del verismo en la épica española: la credibilidad en el PC” en López Estrada, Francisco (1982), *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*. Madrid: Castalia, pp. 99-103.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2009), “Las verdaderas historias de las muertes de Francisco Franco: para una revisión ucrónica del franquismo” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 653-673. También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1997), *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid: Arco/Libros.
- LÓPEZ KELLER, Estrella (1991), “Distopía: otro final de la utopía” en *Reis*, nº 55, pp. 7-23.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa y MORENO, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi. También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.

- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso (1998), *Estética de la creatividad: Juego, arte y literatura*, Madrid: Rialp.
- LOTMAN, Iuri M. (1981), “El texto en el texto” en Lotman, Iuri M. (1992), *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 91-109.
- (1983), “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)” en Lotman, Iuri M. (1992), *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 61-76.
- (1984), “Acerca de la semiosfera” en Lotman, Iuri M. (1992), *La semiósfera I: Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 21-42).
- LOZANO MIJARES, Ma del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco/Libros.
- LUCKHURST, Roger (1991), “Border Policing: Postmodernism and Science Fiction” en *Science Fiction Studies*, vol. 18, nº 55, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/luckhurst55art.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (2005), *Science Fiction*, Cambridge, Polity.
- LUNDWALL, Sam J. (1971), *Historia de la ciencia ficción*, Barcelona: Dronte, 1976.
- MALLORQUÍ, César (2008), “Heinlein 100” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 9, pp. 28-30.
- (2009), “El mapa del tiempo” en *La fraternidad de Babel* (blog), <http://fraternidadbabel.blogspot.com/2009/03/el-mapa-del-tiempo.html>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- MALMGREN, Carl D. (1988), “Towards a Definition of Science Fiction” en *Science Fiction Studies*, vol. 15, nº 46, pp. 259-281.
- MARIMÓN, Darío (2009), “La ciencia ficción en el mundo árabe: aproximación a sus posibles orígenes, panorama general y futuro del género” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 481-495. También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2009a), “La literatura especulativa de Agustín de Foxá” en de Foxá, Agustín (1935-1958), *Historias de ciencia ficción: Relatos, teatro, artículos*. Madrid: La biblioteca del Laberinto, 2009, pp. 7-93.
- (2009b), “Géneros futuros: visiones de la mujer y las relaciones amorosas en *Sentimental club* (1909), de Ramón Pérez de Ayala” en Nieva de la Paz, Pilar (ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Amsterdam: Rodopi, pp. 265-280.
- (2010), “Teatro, ciencia ficción y mujer en España: *Sentimental Club* (1909), de Ramón Pérez de Ayala, y *Otoño del 3006* (1954), de Agustín de Foxá” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 14 [en prensa].
- MARTÍNEZ, Rodolfo (2004), “Tres libros (I): *El sueño del Rey Rojo*” en *Escrito en el agua*, 24 de octubre, <http://www.escritoenelagua.com/2008/10/24/tres-libros-i-el-sueno-del-rey-rojo/>, último acceso: 13 de abril de 2010.
- MARTÍNEZ BONATI, (1978), “El acto de escribir ficciones” en Garrido Domínguez, Antonio (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 159-170.
- MATEOS APARICIO, Ángel (2003), *Elementos de ciencia ficción en la narrativa norteamericana y británica de posguerra. W. Golding, K. Vonnegut, R. Bradbury y J.G. Ballard*, [Tesis inédita], Universidad de Castilla-La Mancha.
- McHALE, Brian (1992), *Constructing postmodernism*, Londres: Routledge.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1952), “La épica medieval España y Francia” en Menéndez Pidal, Ramón (1952), *En torno al Poema del Cid*, nº 77, Barcelona: Edhasa, pp. 73-101.
- MERELLO, Alfonso (2001), [Prólogo] en Canalda, José Luis (2001), *Luchadores del espacio: una colección mítica de la C.F. española*, Madrid: Río Henares, pp. 9-13.
- MERINO, José María (1997), “Los parajes de la ficción” en Merino, José María, *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, pp. 102-119.
- (2009), “Lo fantástico y la literatura española” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 55-64.
- También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- MERRILL, Judith (1985), “Afterword: We have met the Alien (and it is us)” en Merrill, Judith (1985), *Tesseract*, Toronto: Press Porcépic, pp. 274-284.
- MEYERS, Walter E. (1976), “The Future History and Development of the English Language” en *Science Fiction Studies*, vol. 3, nº 9, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/9/meysters9art.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (1980), *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction*, Athens, Ga., University of Georgia Press.
- MIGNOLO, Walter (1981), “Semantización de la ficción literaria” en *Disposición* 1980-1981, nº 15-16, pp. 85-127.
- MILLER, [1997], *El Otro que no existe y sus comités de ética*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- MOLINA-GAVILÁN, Yolanda (2002), *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*, Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- MOORE, Patrick (1957), *Ciencia y ficción*, Madrid: Taurus, 1965.
- MORENO, Fernando Ángel (2006), “Recursos genéricos de la novela de ciencia ficción de Pedro Salinas” en *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 15-17, pp. 411-421.
- (2007a), “Tomás Salvador: *La nave*” en García-Teresa, Alberto, y Villarrubia, Arturo (eds.) (2007a), *Jabberwock 2: anuario de ensayos fantásticos*, Madrid: Bibliópolis, pp. 195-199.
- (2007b), “Notas para una historia de la ciencia ficción en España” en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 27, pp. 125-138.
- (2008a), “La historia paralela de la literatura española” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 10, pp. 24-27.

- (2008b), “Planteamientos retóricos de la novela de ciencia ficción” en *Letras de Deusto*, vol. 38, nº 120, julio-septiembre, pp. 95-105.
- (2009a), “Repercusiones literarias de *La bomba increíble*, de Pedro Salinas” en *Per Abbat*, vol. 9, pp. 115-122.
- (2009b), “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, 64-92.
- También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- (2009c), “Sobre la naturaleza ficcional de la ciencia ficción: aportaciones teóricas para su estudio” en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, nº 59, julio-diciembre, pp. 65-91.
- MORO, Tomás (1516), *Utopía*, Madrid: Alianza, 1998.
- MOUSOUTZANIS, Aris (2009), “Apocalyptic sf” en VV.AA. (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 458-462.
- MURCIA, Alberto (2009), “La ucronía intencional como relato moral” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 689-704.
- También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- MURPHY, Graham J. (2009a), “Dystopia” en VV.AA. (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 473-477.
- (2009b), “Eutopia” en VV.AA. (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 478-483.
- NAUPERT, Cristina (2001), *La tematología comparatista: Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros.
- NEGRETE, Javier (1999), “Entrevista” en *Solaris*, nº 7, pp. 46-47.
- NOVELL MONROY, Noemí (2008), *Literatura y cine de ciencia ficción: perspectivas teóricas* [Tesis doctoral], Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- NÚÑEZ LADEVEZE, Luis (1976), *Utopía y realidad. La ciencia ficción en España*, Madrid: Ediciones del Centro.
- OCHIAGHA, Terri (2008), “Lo fantástico en la literatura nigeriana: ¿género o incidencia esporádica?” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 10, pp. 18-23.
- OHMANN, Richard (1971), “Los actos de habla y la definición de literatura” en Mayoral, José Antonio (1987) (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.
- PAJÓN, Irene (2008), *Paradoxografía griega: Estudio de un género literario* [Tesis inédita], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PASCHALIDIS, Gregory (2000), “Modernity as a Project and as Self-Criticism: The Historical Dialogue between Science Fiction and Utopia” en Sayer, Karen y Moore, John (eds.) (2000), *Science Fiction: Critical Frontiers*, Londres: McMillan, pp. 47.
- PAVEL, Thomas (1995), *Mundos de ficción*, Caracas: Monte Ávila.
- PERELMAN, Charles y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1958), *Tratado de la argumentación*, Madrid: Gredos, 1989.
- PLANS, Juan José (1975), *La literatura de ciencia ficción*, Madrid: Magisterio Español.
- PORTER, Jeffrey (1990), “‘Three Quarks for Muster Mark’: Quantum Wordplay and Nuclear Discourse in Russell Hoban’s *Riddley Walker*” en *Contemporary Literature*, vol. XXXI, nº 4, pp. 448-469.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier (2005), “Erudición y temporalidad abolida (Presencias de Petrarca en *Secretum* de A. Prieto)” en *Cuadernos de filología italiana*, Extra 12, pp. 261-280.
- PRIEST, Christopher (1979), “British science fiction”, en Parrinder, Patrick (ed.), *Science Fiction: a Critical Guide*, Londres: Longman, pp. 187-198.
- POZUELO YVANCOS, José María (1994), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- (1988), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid: Taurus.
- PRINGLE, David (1985), *Ciencia ficción: las 100 mejores novelas*, Barcelona: Minotauro, 1990.
- PUJALS, María Engracia (1987), “Apéndice” en Shelley, Mary (1818), *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Anaya, 1987, pp. 225-237.
- PULIDO TIRADO, Genara (2004a), “La especulación científica en literatura. Para una teoría de la narrativa de ciencia ficción” en *Discurso: Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, nº 18, pp. 27-48.
- (2004b), “Mito, utopía y fantasía en la literatura de ciencia ficción” en *Salina: revista de lletres*, nº 18, pp. 227-234.
- QUINTILIANO DE CALAHORRA (s. I), *Obra completa*, Salamanca, parte III y parte IV: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1999-2000.
- RABKIN, Eric S. (1976), *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press.
- REID, Robin Anne (2009), “Fan Studies” en VV.AA., *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 204-213.
- REISZ, Susana (1989), “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales” en Roas, David (ed.) (1999), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.
- RICOEUR, Paul (1975), *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI, 1995.
- (1983), *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid: Cristiandad, 1987.
- (1988), *Historia y narratividad*, Barcelona: Paidós, 1999.
- RISCO, Antonio (1972), “Notas para un estudio de la ciencia ficción” en *Papeles de Son Armadans*, vol. LXVI, nº 198, pp. 237-256.
- ROAS, David (2001), “La amenaza de lo fantástico” en Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 7-44.
- (2009), “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 93-119.

También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.

ROAS, David y CASAS, Ana (2008), “Prólogo” en Roas, David y Casas, Ana (eds.) (2008), *La realidad oculta: Cuentos fantásticos del siglo XX*, Barcelona: Menos cuarto, pp. 9-54.

ROBERTS, Adam (2000), *Science Fiction*, Londres: Routledge.

ROBLES, Lola (2003), “Escritoras españolas de ciencia ficción” en Redondo Goicoechea, Alicia (coord.) (2003), *Mujeres novelistas: Jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid: Narcea, pp. 179-190.

ROBU, Cornel (ed.) (2006), *Teoria pierde omenia/Theory kills sympathy*, Cluj-Napoca: Casa C r i i de tiin .

RODRÍGUEZ, Lydia (2006), “Consideraciones teóricas: el realismo mágico y la ciencia ficción” en *Hybrido: Arte y literatura*, vol. VIII, nº 8, pp. 39-43.

RÓMAR, Antonio (2008), “El mito y la ciencia ficción. La imaginación en el proceso de construcción de lo real” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 815-825.

También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.

ROMO, Jorge (2005), “Un caso de conciencia” en *Sitio de ciencia ficción*, 21 de diciembre, <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00675.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.

ROSE, Mark (1981), *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*, Londres: Harvard University Press.

RUNTÉ, Robert (2002), “Science Fiction and Fantasy” en New, W.H. (2002). *Encyclopedia of Literature in Canada*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 1016-1021.

RUSS, Joana (1975), “Towards an Aesthetic of Science Fiction” en *Science Fiction Studies*, vol. 2, nº 6, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/6/russ6art.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.

—(1995), *To Write Like a Woman: Essays in Fenimism and Science Fiction*, Bloomington IN: Indiana University Press.

RYAN, Marie-Laure (1991), “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción” en Garrido Domínguez, Antonio (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 181-205.

SADOUL, Jacques (1973), *Historia de la ciencia ficción*, Barcelona: Plaza&Janés 1975.

SAINT-GELAIS, Richard (1999), *L'Empire du pseudo: Modernites de la sciencefiction*. Québec: Editions Nota Beue.

SAIZ CIDONCHA, Carlos (1988), *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y cultura de masas en España*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

SAIZ CIDONCHA, Carlos y GARCÍA BILBAO, Pedro (1997), *La gran saga de los Aznar de George H. White*, Barcelona: Quaderns UPCF.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau (2008), *Otra historia del formalismo ruso*, Madrid: Lengua de Trapo.

SANTIAGO, Juan Manuel (2001), “Ucronías sobre la Guerra Civil” en www.pasadizo.com, último acceso: 16 de julio de 2009.

—(2008), “¡Bester, Bester!” en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 7, pp. 6-17.

SANTIÁÑEZ-TÍO (1995), “Introducción” en Santiáñez-Tío, Nil (ed.) (1832-1912), *De la Luna a Mecnópolis: antología de la ciencia ficción española (1832-1912)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995, pp. 7-35.

SARDIÑAS, José Miguel (2006), “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Breve recorrido” en *Semiosis*, nº 3, pp. 77-93.

SARRIS, Andrew (1967), *Entrevistas a directores de cine*, Madrid: Magisterio Español 1969.

SARTRE, Jean Paul (1947), “¿Qué es la literatura?” en Burguera, M^a Luisa (ed.) (2004), *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, pp. 421-428.

SAVATER, Fernando (1976), *La infancia recuperada*, Madrid: Alianza.

SAWYER, Andy (2009), “Space Opera” en VV.AA. (2009), *The Routledge Company of Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 505-509.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *¿Por qué la ficción?*, Madrid: Lengua de trapo.

SCHMIDT, Siegfried (1984), “La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura” en Garrido Domínguez, Antonio (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 207-238.

SCHOLES, Robert (1975), *Structural Fabulation: An Essay of the Fiction of the Future*, Notre Dame y Londres: University of Notre Dame Press.

SCHOLES, Robert y RABKIN, Eric (1977), *La ciencia ficción: Historia, ciencia perspectiva*, Madrid: Taurus 1982.

SEARLE, John (1969), *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid: Cátedra, 2001.

— (1979), “The Logical Status of Fictional Discourse” en Searle, John. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58-75.

SEPÚLVEDA, Jesús (2005), “*Secretum*” en Garote Bernal, Gaspar (ed.), *Antonio prieto en su texto total*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 179-205.

SKLOVSKI, Victor (1917), “El arte como artificio” en Todorov, Tzvetan (ed.) (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 55-70.

SONTAG, Susan (1964), “Contra la interpretación” en Sontag, Susan (2007), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Debolsillo.

SORRENTINO, Fernando (1973), *Siete entrevistas con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Casa Pardo.

SPANG, Kurt (1996), *Los géneros literarios*, Madrid: Síntesis.

SPARLER, Claire (1992), “Cyberpunk and the Dilemmas of Postmodern Narrative: The Example of William Gibson” en *Contemporary Literature*, vol. XXXIII, nº 4, pp. 625-644.

STEINER, George (2001), “La crisis del lenguaje”, conferencia en el Círculo de Bellas Artes. Madrid 16 de enero.

- STEIMBERG, Alejo (2009), “La evolución de la figura del demiurgo en las ficciones de lo virtual. la trilogía del ensanche de William Gibson como caso testigo” en López Pellisa, Teresa y Moreno, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 465-480.
- También en: <http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- STERLING, Bruce (1986), “Prólogo” en Sterling, Bruce (ed.), *Mirrorshades: una antología ciberpunk*, Madrid: Siruela, pp. 17-26.
- SUÑER IGLESIAS, Francisco José (2007a), *Sitio de ciencia ficción*, 4 de marzo de 2007, www.ciencia-ficcion.com, último acceso: 17 de agosto de 2008.
- (2007b), *Sitio de ciencia ficción* 21 de octubre de 2007, www.ciencia-ficcion.com, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- SUVIN, Darko (1979), *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México: Fondo de Cultura Económico, 1984.
- SWIRSKI, Peter (1994), “Of Games with the Universe: Preconceptions of Science in Stanislaw Lem’s *The Invincible*” en *Contemporary Literature*, vol. XXXV, nº 2, pp. 324-342.
- TARANCÓN GIMENO, José. (2002), “Catálogo-selección de colecciones de ciencia ficción española” en VV.AA. (2002), *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel, pp. 451-509.
- TIRADO, Francisco Javier (2004), “Ciencia ficción y pensamiento social” en *Athenea Digital*, nº 6, pp. 1-5.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (1978), “El origen de los géneros” en Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila 1991, pp. 47-64.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1939), “Sobre los cuentos de hadas” en Tolkien, John Ronald Reuel, *Árbol y Hoja, y el poema Mithopoeia*. Barcelona: Minotauro, 1994.
- TOMASHEVSKI, Boris (1925), “Temática” en Todorov, Tzvetan (ed.) (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI 1970, pp. 199-232.
- TOROP, Peeter (2005), “La semiosfera y como el objeto de investigación de la semiótica de la cultura” en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, nº 7 (2007), <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/torop.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- TRÍAS, Eugenio (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 1988.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (1991), *La ciencia ficción: literatura y conocimiento*, Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California.
- URIBE, Augusto (2002), “De las proto-máquinas del tiempo a las anticipaciones de lo por venir” en VV.AA. (2002), *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel, pp. 25-63.
- Del mundo del futuro en la Tierra a los viajes a Venus del pasado: Los hombres del año 3.000 y lo que encontraron hace cien años los terrestres en Venus* [fanzine].
- *Discurso del garamante a Alejandro: el primer episodio de la literatura española tuvo ribetes de ciencia ficción* [fanzine].
- *El boom de la política ficción (I)* [fanzine].
- *El boom de la política ficción II* [fanzine].
- *El capitán Sirius* [fanzine].
- *El coronel Ignotus* [fanzine].
- *En la selvática Bribonicia* [fanzine].
- *Espanoles que fueron a la Luna* [fanzine].
- *Espanoles que fueron a Marte* [fanzine].
- *Homes artificiales: La primera novela de proto-CF catalana la escribió Frederic(h) Pujulà en 1912* [fanzine].
- *La Tierra nº 2* [fanzine].
- *Las consejas de Fabra* [fanzine].
- *Las novelas de médicos* [fanzine].
- *Las novelas del fin del mundo I* [fanzine].
- *Las novelas del fin del mundo II* [fanzine].
- *Las proto-máquinas del tiempo de la literatura fantástica española* [fanzine].
- *Las utopías anarquistas españolas: una literatura de anticipación peculiar* [fanzine].
- *Los viajes a Marte en fascículos* [fanzine].
- *Viage somniaéreo a la Luna* [fanzine].
- *Pascual Enguñados: una aproximación a la obra de George H. White* [fanzine].
- *Restif de la Bretonne* [fanzine].
- *Selenna* [fanzine].
- VAN DIJK, Teun (1977), *Texto y contexto: Semántica y pragmática del discurso*, Madrid: Cátedra, 1980.
- (1978), *La ciencia del texto: Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona: Paidós, 1996.
- (1980), “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario” en *Acta Poética*, nº 2, pp. 3-26, también en: <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20procesamiento%20cognoscitivo%20del%20discurso%20literario.pdf>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- VATTIMO, Gianni (1984), *El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa 2000.
- VÁZQUEZ, José Ramón (2009), “Ciencia literaria” en *Prospectiva: miradas al futuro desde la ficción*, <http://www.literaturapropectiva.com/?p=2298>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1997), “La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social” en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, nº 11-12-13 (2008/2009), <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/vazquez.html>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- VERA RAMÍREZ, Antonio (2002), “Lo fantástico de la fantasía” en VV.AA. (2002), *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel, pp. 177-197.
- VILLANUEVA, Darío (1994), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Madrid: Anthropos.
- VILLAR DÉGANO, Juan Felipe (1986), “Semiótica y Literatura (unas reflexiones sobre el signo y el sistema literario)” en *Letras de Deusto*, vol. 16, nº 36.

- (1995), “Paraliteratura y libros de viajes” en *Compás de Letras*, nº 7, pp. 15-31.
- VILLARREAL, Mariano (2008), *Los premios Ignotus: 1991-2008*, [Almería]: Indalcón.
- VINOGRADOV, Viktor (1922), “Sobre la tarea de la Estilística” en Todorov, Tzvetan (ed.) (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos 1970.
- VV.AA. (1969), *Triunfo*, nº 489, 12 de febrero de 1972.
- (1975a), *Science Fiction Studies* [Especial Philip K. Dick], vol. 2, nº 5, <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov5.htm>, último acceso: 10 de agosto de 2009.
- (1975b), *Science Fiction Studies* [Especial Ursula K. Le Guin], vol. 2, nº 7, <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov7.htm>, último acceso: 10 de agosto de 2009.
- (1976), *Ciencia ficción: La otra respuesta al destino del hombre*, Buenos Aires: Tishman.
- (1980), *El libro Español: Especial Ciencia ficción*. [Número especial de la revista *El libro Español*, nº 265.]
- (1981), “L’elaboration de nouvelles mythologies par la science-fiction” en *Mythes: Images, représentations (Actes du XIV^e congrès (Limoges, 1977) de la Société Française de Littérature Générale e Comparée)*, Limoges: Trames Université de Limoges, pp. 283-389.
- (1987). *Revista de occidente: Especial ciencia ficción*. [Número especial de *Revista de occidente*, nº 70. Marzo.]
- (1975-1992), *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science Fiction Studies*, SF-TH Inc, Greencastle 1992.
- (2002), *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel.
- (2009a), “Chronological Bibliography of Science Fiction History, Theory, and Criticism” en *Science Fiction Studies*, <http://www.depauw.edu/sfs/biblio.htm>, último acceso: 7 de agosto de 2009.
- (2009b), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge.
- WESTFAHL, Gary (1992), “Words of Wisdom: The Neologism of Science Fiction” en Slusser, George y Rabkin, Eric (1992), *Styles of Creation: Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*, Athens Ga., University of Georgia Press, pp. 221-244.
- (1993), “The Words That Could Happen: Science Fiction Neologism and the Creation of Future Worlds” en *Extrapolation*, 34, nº 4, pp. 290-304.
- WILLIAMS, Raymond (1956), “Science Fiction” en *Science Fiction Studies* (1988), vol. 15, nº 46, <http://www.depauw.edu/SFs/documents/williams.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.
- WOLFE, Gary K. (2005), “Coming to Terms” en Gunn, James y Candelaria, Matheew (eds.) (2005), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham – Toronto – Oxford: Scarecrow Press, pp. 13-22).
- ZOLKIEWSKI, Stefan (1994), “Cómo entender el modelo del mundo en la semiótica” en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* (2009), nº 6, <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/zolkiewski.htm>, último acceso: 21 de marzo de 2010.

